TEXT PROBLEM
WITHIN THE
BOOK ONLY

सौंदर्य आणि साहित्य

बाळ सीताराम मर्ढेकर

प्रका... ...ते
गौळी..., हैदराबाद.

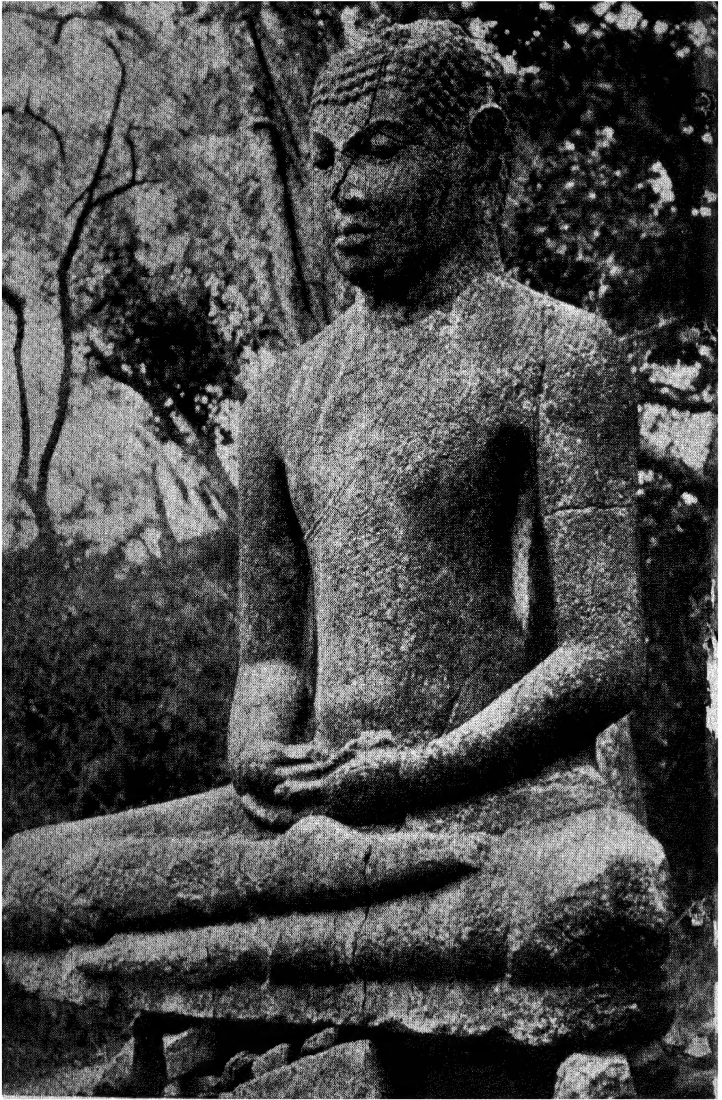
किंमत पांच रुपये

अनुक्रम

सौंदर्य

—आणि साहित्य

परिशिष्टें



ध्यानमग्न बुद्ध — अनुराधापुरम् (सिलोन), २ रें शतक

भाग पहिला

सौंदर्य —

१ : सौंदर्यवाचक विधानांचें स्वरूप

सौंदर्यशास्त्रांतील अगदीं पहिला आणि मूलभूत असा प्रश्न सौंदर्यवाचक विधानार्थाच्या (aesthetic judgement च्या) स्वरूपाबद्दलचा आहे. सौंदर्य-शास्त्रांतील कुठल्याहि उपपत्तीची सुरुवात सौंदर्यवाचक विधानार्थाचें स्वरूप तपासण्यापासून व्हावयास पाहिजे. सौंदर्यवाचक विधानार्थ शब्दांत ग्रथित केला म्हणजे सौंदर्यवाचक विधान तयार होतें. आणि प्रस्तुत निबंधांत प्रत्येक ठिकाणीं सौंदर्यवाचक विधानार्थ असा जरा बोजड शब्दप्रयोग न वापरतां, नुसतें सौंदर्य-वाचक विधान असें म्हणून मी विवेचन करणार आहें. कारण हें सर्व विवेचन विधानार्थ शब्दांत मांडून, म्हणजेच विधानांच्या साहाय्यानें, करावयाचें आहे. आपल्या ह्या विवेचनाला प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणें मदत करणारें बरेंचसें वाङ्मय उपलब्ध आहे. तत्त्वज्ञानाच्या मार्गानें जावयाचें तर प्लेटोपासून सुरुवात करून आपल्याला अगदीं प्रो. कॉलिंगवुडपर्यंत येतां येईल; आणि अर्थात् त्या मार्गावरील कांट आणि क्रोचे यांचे टप्पे आपणांस खास उद्बोधक वाटावे. मानसशास्त्राच्या मार्गानें निघाल्यास प्रायोगिक मानसशास्त्राची कांस धरावी. त्यांत गेल्या शतकांत फेक्नरनें सुरू केलेलें कार्य आजहि नामवंत संशोधक पुढें चालवीत आहेत. अशा संशोधकांत लेगोस्की, योकोयामा, फॉन अलेश, वेबर, ब्यूलर, वेर्टहाइमर इत्यादि अनेक शास्त्रज्ञांचा उल्लेख करावयाला हवा. हें प्रायोगिक संशोधन महत्त्वाचें आहे. आणि तत्त्वज्ञानाच्या मार्गानें जाणाऱ्या लोकांना जरी तें उपेक्षणीय वाटलें, तरी त्यामुळें त्याचें महत्त्व कमी होत नाहीं. या संशोधनाचा नीट अर्थ लावणें, त्याचा रास्त उपयोग करणें, ही गोष्ट सोपी नाहीं ह्याची जाणीव मला आहे. तरीहि त्याकडे केवळ कानाडोळा करून भागणार नाहीं. हें लक्षांत घेऊन मी पुढील विवेचन करणार आहें. अर्थात् प्रामुख्यानें माझें विवेचन तत्त्वज्ञान-पद्धतीचेंच राहील, हें सांगावयाला नकोच.

आपल्याला ह्या निबंधांत सौंदर्यवाचक विधानांचें स्वरूप तपासून बघावयाचें आहे. तेव्हां आपण अशा विधानाचें एक उदाहरण घेऊनच सुरुवात करूं. समजा, मीं अजंठ्याचीं लेणीं पाहिलीं आहेत आणि तेथले frescos किंवा

भिंतीवरील चित्रें पाहून मला आनंद झालेला आहे. अजंठ्याचीं हीं चित्रें पहात असतांना मला जो अनुभव आला तो सौंदर्याचा अनुभव असें आपण गृहीत धरूं. ह्या अनुभवावर मी एक सौंदर्यवाचक विधान आधारूं शकतों. हें सौंदर्य-वाचक विधान असें : "अजंठ्याचीं चित्रें सुंदर आहेत." आतां समजा, हें माझें विधान मी माझ्या एका मित्राजवळ करतों आणि हा माझा मित्र हेंच विधान आपल्या एका मित्राजवळ करतो. अशा रीतीनें आपल्यापुढें "अजंठ्याचीं चित्रें सुंदर आहेत" ह्या विधानाचीं दोन उदाहरणें आहेत. एक मीं माझ्या मित्राजवळ केलेलें आणि दुसरें त्यानें आपल्या एका मित्राजवळ केलेलें. ह्या ठिकाणीं दोन गोष्टी लक्षांत ठेवावयाच्या : पहिली ही कीं, माझ्या मित्रानें स्वतः अजंठ्याचीं लेणीं पाहिलेलीं नाहींत. दुसरी गोष्ट ही कीं, मी आणि माझा मित्र आम्ही दोघेहि वरील विधानांतील शब्द एकाच अर्थानें वापरीत आहांत, हें गृहीत धरलेलें आहे. ह्या विधानांतील शब्द मीं एका अर्थानें आणि माझ्या मित्रानें निराळ्याच अर्थानें वापरले तर ज्या अडचणी निर्माण होतील त्यांच्याकडे सध्यां दुर्लक्ष केलें तरी चालेल. विवेचनाच्या सोयीसाठीं "अजंठ्याचीं लेणीं सुंदर आहेत" हें विधान **वि** या अक्षरानें उल्लेखूं. त्याचप्रमाणें मीं केलेल्या विधानाचा निर्देश **वि**$_{1}$ म्हणून करूं आणि माझ्या मित्राच्या विधानाला वि$_{2}$ म्हणूं. आतां ह्या ठिकाणीं **वि**$_{1}$ आणि **वि**$_{2}$ ह्यांच्या सत्यासत्याचा प्रश्न नाहीं. इतर अनेक विधानांप्रमाणें **वि**$_{1}$ हें खरें, खोटें किंवा शंकास्पद असूं शकेल, आणि तीच गोष्ट **वि**$_{2}$ ह्या विधानाचीहि. सध्यां आपल्याला त्याच्याशीं कर्तव्य नाहीं. आपला मुद्दा आहे तो **वि**$_{1}$ आणि **वि**$_{2}$ ह्यांत ग्रथित केलेल्या सौंदर्यवाचक विधानार्थाचा. ह्या दृष्टीनें पाहिलें तर आपणांस दिसून येईल कीं, **वि**$_{1}$ आणि **वि**$_{2}$ ह्यांचा शब्ददृष्ट्या जरी एकच अर्थ असला, तरी **वि**$_{1}$ ह्यांत जसा सौंदर्यवाचक विधानार्थ गर्भित आहे तसा तो **वि**$_{2}$मध्यें नाहीं. ह्याचें कारण हें कीं, वस्तुतःच **वि**$_{2}$ हें **वि**चें केवळ दुसरें उदाहरण मुळीं नाहींच. तसें तें भासलें तरी तो भासच. परंतु हेंच जर माझा मित्र स्वतः अजंठ्याचीं लेणीं पाहून आला असता आणि तेथील चित्रांच्या सौंदर्याबद्दल स्वानु-भवावर अधिष्ठित असें विधान त्यानें केलें असतें, तर तें मात्र **वि** ह्या विधानाचें दुसरें उदाहरण ठरलें असतें. मग आपण त्याचा उल्लेख **वि**$_{2}$ असा यथार्थतेनें करूं शकलों असतों. पण स्वानुभवाच्या आधाराखेरीज जेव्हां माझा मित्र **वि**$_{2}$ हें विधान करतो, तेव्हां खरोखर त्याला संक्षिप्त रूपानें "मी **वि**$_{1}$ ऐकलें आहे"

एवढेंच सांगावयाचें असतें आणि "मी वि, ऐकलें आहे" ह्यांत सौंदर्यवाचक अर्थ ग्रथित केलेला नसून तर्कवाचक अर्थ ग्रथित केलेला आहे. थोडक्यांत म्हणजे सौंदर्यवाचक विधान हें फक्त अनुभवनिष्ठच असूं शकतें, वर्णनात्मक नाहीं ; ह्याच्या उलट तर्कवाचक विधान हे अनुभवनिष्ठ त्याचप्रमाणें वर्णनात्मक असूं शकतें. एकांत अनुभवसिद्ध आशय (judgment by experience) ग्रथित केलेला असतो, उलट दुसऱ्यांत अनुभवसिद्ध आशयाप्रमाणेंच वर्णनसिद्ध आशयहि (judgment by description) ग्रथित होऊं शकतो. थोडक्यांत म्हणजे प्रत्यक्ष अनुभवावांचून सौंदर्यवाचक विधानाला गत्यंतर नाहीं ; पण तर्कवाचक विधान मात्र प्रत्यक्ष अनुभवावांचून करतां येतें.

वरील विवेचनांतूनच दुसरा मुद्दा उपस्थित होतो. तो म्हणजे सौंदर्य आणि अनुभव ह्यांच्या परस्परसंबंधाचा. ह्या मुद्द्याच्या पोटींच एक अत्यंत महत्त्वाचा असा प्रश्न आहे. तो हा कीं, अनुभवाशिवाय स्वतंत्र असें अस्तित्व सौंदर्याला असूं शकतें कीं नाहीं ? सौंदर्याचें अस्तित्व हें अनुभवावर अपरिहार्यपणें अवलंबून आहे काय ? ह्या प्रश्नाचा विचार आपण ह्या ठिकाणीं न करतां जरा पुढें करूं. आणि तूर्त पुन्हा एकदां आपल्या सौंदर्यवाचक विधानाच्या उदाहरणाकडे वळूं.

"अजंठ्याचीं लेणीं सुंदर आहेत" हें माझें विधान माझ्या स्वतःच्या अनुभवावर अधिष्ठित आहे, हें आपण नमूद केलेंच आहे. पण केवळ ह्या विधानांतील शब्दांकडेच आपण लक्ष दिलें तर त्यांत मात्र माझ्या अनुभवाचा उल्लेख आपणांस सांपडणार नाहीं. अनुभव घेणारा जो मी त्या माझा निदर्शक असा शब्द किंवा वाक्प्रयोग आपणांस ह्या विधानांत आढळणार नाहीं. ह्या विधानांत मीं जें स्वतःला अनुल्लेखानें मारलें आहे तें कदाचित् माझ्या हातून नकळत, भाषा वापरण्याच्या एका विशिष्ट संवयीमुळें झालें असण्याचा संभव आहे. आणि ऐकणाऱ्यानें मला जर अधिक छेडलें तर मी माझी चूक दुरुस्त करीन आणि त्याला सांगेन कीं, "मला क्ष अनुभव आला" किंवा "मीं क्ष अनुभवलें". अजंठ्याचीं चित्रें बघत असतांना मला जो अनुभव आला, जी अनुभूति प्रतीत झाली, तिचा उल्लेख मीं ह्या विधानांत क्षनें सूचित केला आहे. आणि खरोखर केवळ माझ्या स्वतःच्या अनुभवाचाच विचार केला, तर "मीं क्ष अनुभवलें" ह्या विधानापलीकडे मला जातां येणार नाहीं. "मी क्ष अनुभवतों" अशा सांच्यांत जीं विधानें बसवितां येतात, त्यांना अहंकेंद्री विवक्षित विधानें (egocentric particular propositions) म्हणतात. जोंपर्यंत आपणाला अनुभवांच्या मर्यादेंतच रहावयाचें

आहे तोंपर्यंत आपणांला अशा अहंकेंद्री विवक्षित विधानांतच समाधान मानलें पाहिजे. केवळ अनुभवाच्या आधारावर आपणाला अशा अहंकेंद्री विवक्षित विधानांखेरीज इतर कुठलेंहि अधिक व्यापक असें विधान करतां येत नाहीं. परंतु मीं जें "अजंठ्याचीं चित्रें सुंदर आहेत" ह्या विधानांत मला स्वतःला गाळलेलें आहे तें मीं जाणूनबुजून, बुद्ध्याहि केलें असण्याचा संभव आहे. हा मुद्दा अर्थात् महत्त्वाचा नाहीं. महत्त्वाचा मुद्दा हा आहे कीं, नकळत म्हणा किंवा बुद्धिपुरस्सर म्हणा, पण मला जर यथार्थ असें सौंदर्यवाचक विधान करावयाचें असेल, तर मला अहंकेंद्री विवक्षित विधानाच्या पुढें जाऊन केवळ अहंकेंद्री नसलेलें असें वस्तुनिष्ठ (objective) विधान करावयाला हवें. थोडक्यांत म्हणजे "मीं क्ष अनुभवलें" असें एक किंवा अशीं अनेक विधानें आणि "क्ष सुंदर आहे" असें विधान ह्यांतला दुवा मला साधावयाला हवा. हा दुवा कसा साधावयाचा? कोणत्या तत्त्वानुसार हा दुवा आपल्याला साधतां येईल?

वरील परिच्छेदाच्या शेवटीं उल्लेखिलेल्या समस्येसारखीच समस्या शास्त्रीय ज्ञानांतहि निर्माण होते. भौतिक शास्त्रें किंवा विज्ञान जड विश्वाचें यथार्थ वर्णन करण्याच्या प्रयत्नांत असतात. आणि हा प्रयत्न विज्ञान सर्वसामान्य वस्तुनिष्ठ अशा विधानांनीं करतें. पण विज्ञानाचा आधारहि अनुभव हाच असतो; फक्त तो अनुभव सामान्यतः प्रायोगिक असतो. अशा अनुभवांतून अहंकेंद्री विवक्षित विधानेंच हाताला येणार हें स्पष्ट आहे. मग ह्या अहंकेंद्री विवक्षित विधानांतून विज्ञानांतील वस्तुनिष्ठ सर्वसामान्य अशीं विधानें कशीं तयार होतात? ह्याचें उत्तर—तर्कशास्त्राच्या साहाय्यानें. एका विशिष्ट प्रकारच्या अहंकेंद्री विवक्षित विधानांची तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार गुंफण केली म्हणजे त्यांतून एका विशिष्ट प्रकारचीं वस्तुनिष्ठ सर्वसामान्य विधानें विज्ञान वा भौतिक शास्त्रें मांडूं शकतात. ह्याच पद्धतीनें सौंदर्यवाचक विधानांचाहि प्रश्न आपणांस सोडवितां येईल का? तर्कशास्त्राच्या नियमांसारखेच दुसरे कांहीं नियम किंवा तत्त्वें आहेत का, कीं ज्यांचा उपयोग करून आपणाला अहंकेंद्री विवक्षित अशा सौंदर्यवाचक विधानांतून वस्तुनिष्ठ, अहंनिरपेक्ष, सर्वसामान्य असें सौंदर्यवाचक विधान तयार करतां येईल? पण ही जरा घाई झाली. तत्पूर्वी अहंकेंद्री विवक्षित विधानांची जरा अधिक छाननी करणें बरें.

"मी क्ष अनुभवतों" हें अहंकेंद्री विवक्षित विधानाचें एक उदाहरण आहे. अशा विधानांत "मी—इथें—आणि—आतां" ह्याबद्दल अस्ति किंवा नास्ति पक्षीं

कांहीं तरी सांगितलेलें असतें. बर्ट्रंड रसेलच्या भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे असें विधान एका विशिष्ट 'अहं'च्या आत्मचरित्राचा भाग असतें. ह्या आत्मचरित्रांत जें जें असतें, त्या सर्वांवर त्या विशिष्ट 'अहं'चा शिक्का असतो. ह्या विशिष्ट 'अहं'मुळें त्या सर्व आत्मचरित्रालाहि एक विवक्षित वैशिष्ट्य प्राप्त झालेलें असतें. ह्या वैशिष्ट्याखेरीज त्या आत्मचरित्राला अर्थ नसतो. त्या आत्मचरित्राची सत्यासत्यता ही एक प्रकारें त्या विशिष्ट 'अहं'शीं निगडित असते. प्रत्येक आत्मचरित्र हें ज्या आत्म्याचें किंवा 'अहं'चें चरित्र, त्याची खाजगी मालमत्ता असतें. त्या आत्मचरित्राचें सत्य त्या 'अहं'पुरतेंच मर्यादित असतें. अशा तऱ्हेची खाजगी, वैयक्तिक सत्यता सौंदर्यवाचक अहंकेंद्री विधानांतहि असते. आणि ती अनेक कारणांमुळें असूं शकते. म्हणजे अनेक कारणांच्या आधारें मी माझें अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधान करूं शकतों. ह्या कारणांची जर आपण कसून तपासणी केली, तर आपल्या दृष्टोत्पत्तीस येईल कीं, तीं सर्व कारणें माझ्या 'अहं'च्या आत्मचरित्राशीं निगडित आहेत. आणि त्यांचा खरेखोटेपणा, त्यांची सार्थता किंवा त्यांचें वैयर्थ्य हीं माझ्या 'अहं'पुरतींच मर्यादित असतात. म्हणून मीं जरी "अजंठ्याचीं चित्रें सुंदर आहेत" असें म्हटलें, तरी त्यावरून वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य अशा भासणाऱ्या **वि**, ह्या विधानांत मीं खरोखर एक अहंकेंद्री, माझ्यापुरतेंच खरें असलेलें विधान लपविलेलें असतें. ही माझी लपवालपवी, हा माझा वस्तुनिष्ठ विधान करण्याचा आव फार वेळ टिकूं शकणार नाहीं. फक्त तुम्ही मला जरा खोंचक असा प्रश्न विचारला म्हणजे झालें. तुम्हीं मला मी **वि**, कशाच्या आधारावर करतों इतकें विचारलें म्हणजे पुरे. उत्तर म्हणून मी कदाचित् सांगेन कीं, **वि**, कारण **स्मृ**,; आणि **स्मृ**, ह्या विधानांत मीं अजंठ्याला आपल्या पत्नीसह केलेल्या सफरीची सुखद स्मृति ग्रथित केलेली असेल. किंवा मी सांगेन कीं, **वि**, कारण **ऐ**,; आणि **ऐ**, ह्या विधानांत ऐतिहासिक दृष्ट्या मला बुद्धधर्मीयांबद्दल वाटणारा आदर मीं मांडलेला असेल. तिसरें कारण देतांना मी म्हणेन कीं, **वि**, कारण **नी**,; आणि **नी**, ह्या विधानांत जीं नीतितत्त्वें मला आवडतात आणि ज्यांचा आदर्श त्या चित्रांत प्रतिबिंबित झालेला मला आढळला असेल तीं मीं मांडलेलीं असतील. याहिपुढें जाऊन मी सांगेन कीं, **वि**, कारण **उ**,; आणि **उ**, ह्या विधानांत त्या चित्रांची माझ्या दृष्टीनें उपयुक्तता, मी जर अजंठ्याचा वाटाड्या असलों तर, वर्णन करीन. वैयक्तिक स्मृति, ऐतिहासिक

घटना, नैतिक बोध, सामाजिक वा आर्थिक उपयुक्तता इत्यादि अनेक कारणें माझ्या **वि**$_1$ ह्या विधानाच्या मुळाशीं असणें शक्य आहे. अशा रीतीनें माझें अहंकेंद्रित सौंदर्यवाचक विधान माझ्यापुरतें अनेक रीतींनीं खरें असूं शकेल. पण त्या सर्वांचा संबंध माझ्या 'अहं'च्या आत्मचरित्राशीं असलेला आपणांस आढळेल. ज्या वासना, इच्छा, सहजप्रेरणा, स्मृतिप्रतिमा, संलग्न कल्पना इत्यादींतून माझ्या 'अहं'चें आत्मचरित्र आकारास येतें, त्यांतूनच माझीं सर्व अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधानेंहि उद्‌भवतात. अर्थातच तीं इतर सर्व 'अहं'च्या बाबतींत गैरलागू ठरतात. कारण त्यांची प्रस्तुतता, त्यांचें सत्य हें माझें खाजगी सत्य आहे. अशा फक्त एका 'अहं'च्या खाजगी सत्याच्याच केवळ आधारावर आपणांस कोणतेंहि वस्तुनिष्ठ सर्वसामान्य असें विधान करतां येत नाहीं. "मला हिडिंबा सुंदर वाटते" असें कोणीं म्हटलें तर आपण ऐकून घेऊं. पण तेवढ्या-वरून जर कोणीं "हिडिंबा सुंदर आहे" असें म्हटलें तर तें मात्र ऐकून घेणें अशक्य.

कांहीं अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधानांत सुखद किंवा दुःखद भावना ग्रथित केलेली असते. पण वर इतर अहंकेंद्री विधानांबद्दल जें म्हटलें तें ह्या सुखद किंवा दुःखद भावनांवर आधारलेल्या अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधानांनाहि लागू आहे. 'अहं'च्या आत्मचरित्रांतील प्रत्येक घटक कमीअधिक प्रमाणांत सुखद किंवा दुःखद असतो. मनुष्याच्या प्रत्येक अनुभवांत आनंदाची छटा कमी-अधिक प्रमाणांत मिसळलेली असते. आणि ही छटा त्या अनुभवाच्या आकलनाशीं, त्याच्या अर्थाशीं किंवा आशयाशीं अपरिहार्यपणें निगडित झालेली असते. ह्या दृष्टीनें माझ्या **वि**$_1$ ह्या विधानाचें आणखी एक कारण मी तुम्हांला सांगूं शकेन. तें म्हणजे **सु**$_1$. ह्या ठिकाणीं **सु**$_1$ ह्या विधानांत **वि**$_1$ ह्या विधानांतील अनुभवाची सुखद छटा मीं ग्रथित केलेली असते. "अजंठ्याचीं चित्रें सुंदर आहेत"; कां ? तर "मला तीं पाहून आनंद किंवा सुख वाटतें" म्हणून : असा हा दावा. पण अनुभवांतील सुखद-दुःखद छटा ह्या त्रिकालाबाधित नसतात. प्रत्येक व्यक्तीबरोबर त्या बदलतात; इतकेंच नव्हे तर एकाच व्यक्तींत स्थलकालानुसार त्यांत बदल होतो. ह्यामुळें जितकी आणि जी किंमत माझ्या **स्मृ**$_1$, **ऐ**$_1$, **नी**$_1$, **उ**$_1$ इत्यादि विधानांना तितकीच आणि तीच माझ्या **सु**$_1$ ह्या विधानालाहि. **सु**$_1$ हेंहि माझें एक खाजगी, आपल्यापुरतेंच लागू असें सत्य आहे. ह्या संदर्भात लेनोस्की (१९०८), योकोयामा (१९२१) वगैरे संशोधकांचें सौंदर्यवाचक विधानार्थावरील

संशोधन प्रस्तुत आहे. ह्या दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे कांटच्या मीमांसेंतील एका महत्त्वाच्या मुद्द्याचे वैयर्थ्य लक्षांत यावें. कांटचा मुद्दा असा कीं, अनुभवणाऱ्या व्यक्तीच्या सुखद-दुःखद भावनेव्यतिरिक्त सौंदर्यांत स्वतंत्र असें कांहीं नसतें. पण कांटनें स्वतःच आपल्या मुद्द्यावर घाव घातला आहे. कारण तोच म्हणतो कीं, अतिपरिचयानें ह्या सुखद-दुःखद छटा नाहींशा होऊं शकतात. आणि निसर्गाच्या आकलनीयतेचें (comprehensibility of nature चें) उदाहरण देऊन अति-परिचयात् अवज्ञा होते हें तो पटवून देतो. पण कांटला अन्याय होऊं नये म्हणून हें नमूद करणें जरूर आहे कीं, कांटनें स्वतः **वि**, कारण **सु**, असा कार्यकारण-संबंध जोडला नसता. ह्याचें कारण असें कीं, कांटच्या मीमांसेंत **सु**, हें विधान परिणामदर्शक आहे. त्यांत व्यक्त केलेली सुखद-दुःखद छटा ही कांटच्या मीमांसेंत कांहीं विशिष्ट मनोव्यापारांचा परिणाम दर्शविते. ह्या मनोव्यापारांचें वर्णन कांट बुद्धीचा किंवा ज्ञानशक्तींचा स्वैर विहार (the free play of cognitive powers) ह्या शब्दांत करतो. याचा अर्थ असा कीं, मनुष्याच्या अनुभवांत जेव्हां त्याच्या बुद्धीचा किंवा ज्ञानशक्तींचा स्वैर विहार चालू असतो, तेव्हां त्या स्वैर विहाराचा परिणाम त्या अनुभवाला सुखाची छटा देण्यांत होतो. ह्या स्वैर विहाराला आडकाठी आली कीं, तोच अनुभव दुःखद छटेनें भरला जातो. तेव्हां कांटची मीमांसा थोडक्यांत अशी: **क्ष** या अनुभवांत मनुष्याच्या ज्ञानशक्ति स्वैर विहार करतांना आढळतात; म्हणून **क्ष** हा अनुभव सुखद वाटतो; म्हणून **क्ष** हा अनुभव सौंदर्याची प्रतीति घडवितो. कांटच्या मीमांसेंत एक गोष्ट स्पष्ट आहे कीं, कांट सौंदर्याची व्याख्या बुद्धीचा किंवा ज्ञानशक्तींचा स्वैर विहार ह्या कल्पनेच्या साहाय्यानें करतो. पण अशा व्याख्येला जर खरो-खरीच कांहीं अर्थ असेल, तर हें सिद्ध आहे कीं, बुद्धीचा किंवा ज्ञानशक्तींचा स्वैर विहार ह्या कल्पनेची व्याख्या सौंदर्याच्या कल्पनेचें साहाय्य न घेतां आपणांस करावयाला हवी. नाहीं तर सौंदर्याची व्याख्या ज्या कल्पनेच्या साहाय्यानें करावयाची त्या कल्पनेचीच व्याख्या करावयाला सौंदर्याचा आधार घ्यावा लागेल, अशी आपत्ति उत्पन्न होईल. आणखी दुसरी गोष्ट अशी कीं, सौंदर्याच्या आधाराशिवाय बुद्धीचा किंवा ज्ञानशक्तींचा स्वैर विहार ह्या कल्पनेची नुसती व्याख्या करून भागणार नाहीं; तर एखाद्या विशिष्ट परिस्थितींत किंवा अनुभवांत ही व्याख्या पाळली गेली आहे किंवा नाहीं हें ठरवावयाचें हमखास, स्वतंत्र असें गमक आपल्यास उपलब्ध असलें पाहिजे. कांटच्या मीमांसेंत ही दुहेरी आपत्ति

उत्पन्न होते. ती टाळण्याचा मार्ग कांटनें दाखविलेला नाहीं. आणि नाइलाजानें असें म्हणणें भाग आहे कीं, ही दुहेरी आपत्ति टाळण्याचें प्रायोगिक किंवा इतर प्रकारचें साधन अजून तरी सांपडलेलें नाहीं.

येथपर्यंत जें विवेचन केलें त्याचा सारांश असा : कुठल्याहि घटनेचा, अनु-भवाचा 'अर्थ' (ह्यांत सुखद-दुःखद छटाहि आली) ही मी–इथें–आणि–आतां अशा व्यक्तीची खाजगी मालमत्ता असते. ह्या 'अर्था'ची प्रस्तुतता, त्याचा खरेखोटेपणा ही खाजगी, वैयक्तिक बाब असते. ह्या 'अर्था'ची उत्पत्ति कशी होते, त्याची चर्चा इथें करण्याची जरूरी नाहीं. आपला मुद्दा आहे तो हा कीं, कुठल्या कां रीतीनें हा 'अर्थ' निर्माण होईना, तो 'अर्थ' 'अहं'च्या आत्मचरित्राचा भाग असतो आणि त्याचें 'अर्थ'त्व त्या विशिष्ट 'अहं'पुरतें मर्यादित असतें. अशा तऱ्हेचा 'अर्थ' सूचित करणारीं सर्व अहंकेंद्री विधानें अर्थात् फक्त मर्यादितपणेंच खरीं किंवा खोटीं असूं शकतात. त्यांच्याच केवळ आधारावर आपणांला कुठल्याहि प्रकारच्या वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य "क्ष सुंदर आहे" अशा सांच्याचीं विधानें करणें अशक्य आहे.

'अर्थ'वादी विधानांचा हा विचार झाला. ह्यांतला 'अर्थ' हा तर्कनिष्ठ किंवा मनोव्यापारांतील साहचर्यानें सिद्ध केलेला असतो. ह्यापुढील आपला प्रश्न असा कीं, ज्यांत वर उल्लेखिलेल्या 'अर्था'चें वाहन नाहीं, ज्यांत 'अर्था'ची सूचना नाहीं, अशीं अहंकेंद्री विधानें असूं शकतात काय ? अहंकेंद्री असलें तरी विधान म्हणजे विधानच. आणि प्रत्येक विधानाला अर्थ हा असणारच. पण अर्थपूर्ण विधान आणि 'अर्था'वर अधिष्ठित विधान हीं एकच नव्हेत. एखादें विधान अर्थपूर्ण असलें, त्या विधानाला अर्थ असला, म्हणजे तें 'अर्था'वरच आधारलें असलें पाहिजे असें नाहीं. उदाहरणार्थ, "मी तीव्र मध्यम ऐकत आहें" किंवा "मी काळा रंग पहात आहें" अशा धर्तीचीं विधानें घ्या. ह्या विधानांना अर्थातच अर्थ आहे ; तीं अर्थशून्य विधानें नाहींत. पण तीं 'अर्था'वर अधिष्ठित नाहींत. याच्या उलट "मी अब्दुल करीमखां ऐकत आहें" किंवा "मी डाळिंब पहात आहें" ह्या धर्तीचीं विधानें घ्या. हीं विधानें नुसतीं अर्थपूर्णच नाहींत, तर तीं 'अर्था'वर आधारलेलीं आहेत. सारांश हा कीं, मी–इथें–आणि–आतां अशा व्यक्तीच्या फक्त इंद्रियसंवेदनाच ज्या विधानांत व्यक्त केलेल्या असतात तीं अहंकेंद्री विधानें अर्थपूर्ण असलीं, तरी 'अर्था'वर आधारलेलीं नसतात. अशा केवळ इंद्रियसंवेदना व्यक्त करणाऱ्या सर्व विधानांना आपण संवेदनावर्गी-

तील विधानें म्हणूं या आणि त्यांचा उल्लेख संक्षिप्त रीत्या **सं** वर्गातील विधानें असा करूं या. आतां मला जर "**क्ष** सुंदर आहे" असें अहंनिरपेक्ष विधान करावयाचें असेल, तर त्यासाठीं मला वरील प्रकारच्या **सं** वर्गातील विधानांचीच कांस धरली पाहिजे. **सं** वर्गातल्या विधानांखेरीज इतर कुठल्याहि प्रकारचीं विधानें मला उपयोगीं पडणार नाहींत.

खरेंखुरें वस्तुनिष्ठ, अहंनिरपेक्ष असें "**क्ष** सुंदर आहे" अशा धर्तीचें सौंदर्यवाचक विधान करावयाचें तर आपल्याला **सं** वर्गातल्या विधानांखेरीज गत्यंतर नाहीं, त्यांच्याशिवाय इतर विधानें अप्रस्तुत, असा आपला येथपर्यंतचा निष्कर्ष. ह्यापुढचा प्रश्न: **सं** वर्गातील सर्व विधानें ह्यासंबंधांत प्रस्तुत समजावयाचीं का? कीं कांहीं प्रस्तुत आणि कांहीं अप्रस्तुत असणें संभवनीय आहे? "**क्ष** सुंदर आहे" हें विधान सिद्ध करावयाला **सं** वर्गातील सर्व विधानांचा आधार घ्यावयाला हवा का?

फक्त निर्भेळ अशी इंद्रियसंवेदना व्यक्त करणाऱ्या अहंकेंद्री विधानांना आपण **सं** वर्गातील अहंकेंद्री विधानें म्हटलें आहे. ह्या सर्व **सं** वर्गातील विधानांचे प्रामुख्यानें पांच गट पडतात. (इतर गट आपण तात्पुरते सोडून देऊं.) हे पांच गट पांच ज्ञानेंद्रियांनुसार पाडलेले आहेत. ह्यांपैकीं डोळ्यांमार्फत येणाऱ्या संवेदनांनुसार जो गट पडतो, त्याला आपण संक्षिप्त रीत्या **सं**' गट असें म्हणूं. त्यानंतर कान, नाक, त्वचा, जीभ ह्यांच्या संवेदनांनुसार जे गट पडतात त्यांना अनुक्रमें **सं**'', **सं**''', **सं**'''', **सं**''''' असे गट ठरवूं. आतां आपल्यापुढें प्रश्न आहे तो असा: "मी **क्ष** अनुभवतो" अशा विधानावरून जर मला "**क्ष** सुंदर आहे" असें विधान साधावयाचें असेल, तर **क्ष**मध्यें वरील गटांपैकीं फक्त एकाच गटाचा अंतर्भाव व्हावा, कीं एकापेक्षां अधिक गटांचाहि अंतर्भाव केला तरी चालतो? दुसऱ्या शब्दांत हाच प्रश्न मांडावयाचा म्हणजे, **क्ष** या अनुभवांत फक्त एकाच प्रकारच्या इंद्रियसंवेदना असाव्या, कीं अनेक प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांचें कडबोळें त्यांत असलें तरी चालेल? ह्या प्रश्नाचें उत्तर स्पष्ट आहे. तें म्हणजे **क्ष**मध्यें वरीलपैकीं फक्त एकच गट असावा. **क्ष** अनुभव हा अनेक इंद्रियसंवेदनांचें कडबोळें असेल, तर त्यावर आपणांला सौंदर्यवाचक विधान आधारतां येणार नाहीं. एखाद्या विशिष्ट संदर्भात वरीलपैकीं कोणता गट प्रस्तुत आणि कोणता अप्रस्तुत, त्यांत कोणत्या प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांची जरूरी आहे आणि कोणत्या प्रकारच्या इंद्रियसंवेदना निरुप-

योगी आहेत, हें अर्थात् त्यांतील संज्ञाप्रवाहाचें लक्ष कोणत्या दिशेनें चाललें आहे ह्यावर अवलंबून राहणार. सामान्यतः मनुष्याचा अनुभव घेतला, तर त्यांत अनेक इंद्रियसंवेदनांची खिचडी असते हें निरपवाद. तें नाकबूल करण्याचा इथें प्रश्न नाहीं. मुद्दा आहे तो हा कीं, सौंदर्यवाचक विधानाकरितां ही खिचडी उपयोगीं पडत नाहीं, तर तिच्यांतल्या निरनिराळ्या गटांच्या संवेदना अलग अलग करून त्यांपैकीं कुठला तरी एक गट, एका प्रकारचा संवेदना-संचय आपण निवडला तरच त्याच्या साहाय्यानें आपणांला निर्भेळ असें सौंदर्यवाचक विधान करतां येईल. आणि ही निवड आपलें लक्ष विशिष्ट संदर्भात ज्या विशिष्ट दिशेनें केंद्रित होत असतें त्यावर अवलंबून असते. एखादा गवई गात असला, तर त्याच्या गाण्याचें सौंदर्य तो लठ्ठ आहे कीं काडीपेहेलवान आहे ह्यावर अवलंबून नसावें. येथें श्रुति-संवेदनांचाच गट प्रस्तुत; दृक्-संवेदनांचा संपूर्णतया अप्रस्तुत. ज्या कापडावर किंवा कॅन्व्हसवर चित्र रंगविलें असेल, त्या कापडाला घाण वास येतो, म्हणून तें चित्र कमी सुंदर ठरत नाहीं. याच्या उलट, रमणीमुखांतील सूर केवळ रमणीमुखांतले म्हणून गानसौंदर्य निर्माण करूं शकतील का? आणि मधुर सुवासाच्या कॅन्व्हसमुळें चित्राचें सौंदर्य कितपत खुलेल? कदाचित् कांहीं वाचक ह्या दोनहि उदाहरणांत निराळा निर्णय घेतील. पण मग तो निर्णय म्हणजे निर्भेळ आणि संपूर्णतया सौंदर्यवाचक असें विधान नाहीं. ह्या मुद्द्याचा आणखी विचार जरा अमळशानें करूं. तत्पूर्वी दुसरा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे त्याकडे वळतां.

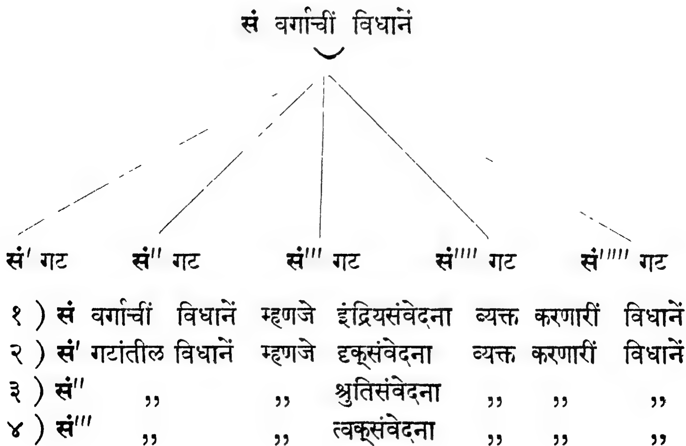
हा मुद्दा एकाच गटांतील निरनिराळ्या संवेदनांसंबंधींचा आहे. निर्भेळ सौंदर्यवाचक विधानांत फक्त एकाच गटांतल्या इंद्रियसंवेदना प्रस्तुत असतात, हें क्षणभर गृहीत धरूं या. पण या एकाच गटांत अनेकविध संवेदना असतात. दृक्संवेदनांचा गट घेतला तर त्यांत निरनिराळ्या रंगांच्या किंवा रंगच्छटांच्या अनेकविध संवेदना असूं शकतात. म्हणजे **सं'** हा गट घेतला तर त्यांतील निरनिराळ्या विधानांतून निरनिराळ्या अशा रंगसंवेदना व्यक्त केलेल्या असतात. हीं जीं निरनिराळ्या रंगसंवेदना व्यक्त करणारीं **सं'** गटांतील विधानें त्यांची मांडणी कशी करावयाची? कोणत्या दृष्टिकोनांतून त्या विधानांकडे बघितलें म्हणजे त्यांचा आपल्याला सौंदर्यवाचक विधान बनविण्याच्या कामीं उपयोग होईल? हा आपला मुद्दा. त्याचा आतां विचार करावयाचा.

उदाहरणानें सुरुवात करूं या. समजा, **अ** ही एक घटना आहे. आणि ह्या **अ**

घटनेबद्दल मला सौंदर्यवाचक विधान करावयाचें आहे : ती घटना सुंदर आहे कीं नाहीं हें ठरवावयाचें आहे. आतां **अ** ह्या घटनेचा माझ्यावर जो परिणाम होतो, तो अनेक ज्ञानेंद्रियांमार्फत होतो. पण त्यांपैकीं **अ**कडून येणाऱ्या दृक्-संवेदनांशींच सध्यां आपल्याला कर्तव्य आहे. ह्या सर्व दृक्संवेदना आपण **सं'**$_{१}$, **सं'**$_{२}$, **सं'**$_{३}$ ... **सं'**$_{न}$ अशा विधानांत व्यक्त करूं. आतां आपल्यापुढें प्रश्न आहे तो हा कीं ह्या सर्व **सं'**$_{१}$ पासून **सं'**$_{न}$ पर्यंतच्या विधानांची कशी रचना करावयाची ? कोणत्या दृष्टिकोनांतून त्यांची संगति लावावयाची ? थोडा विचार केला तर आपल्या सहज ध्यानांत येईल कीं, ह्या सर्व विधानांकडे आपण फक्त दोनच दृष्टींनीं बघूं शकतों. त्यांची संगति लावावयाला आपल्याजवळ फक्त दोनच मार्ग उपलब्ध आहेत. पहिला मार्ग म्हणजे ह्या विधानांत ग्रथित केलेल्या संवेदनांचा त्यांच्या गुणधर्मानुसार विचार करणें, आणि त्या गुणधर्मान्वयें ह्या सर्व विधानांची संगति लावणें. उदाहरणार्थ, आपल्याला असें म्हणतां येईल कीं, **सं'**$_{१}$मध्यें हिरव्या रंगाची संवेदना ग्रथित केली आहे, **सं'**$_{२}$ मध्यें पिवळ्या रंगाची, **सं'**$_{३}$ मध्यें तांबड्या रंगाची, वगैरे वगैरे. हा झाला एक मार्ग. पण ग्रथित संवेदनांचे जे अंगभूत गुणधर्म त्यांच्याकडे कानाडोळा करूनहि आपणांला त्यांची संगति लावतां येईल. हा दुसरा मार्ग. ह्या दुसऱ्या दृष्टिकोनांत विशिष्ट संवेदनांचें फक्त अस्तित्व प्रतिपादिलेलें आपल्याला पहावयाचें असतें. म्हणजे **सं'**$_{१}$पासून तों **सं'**$_{न}$पर्यंत जीं निरनिराळीं विधानें आपल्यासमोर आहेत, त्यांत अंतर्गत विरोध आहे कीं नाहीं एवढेंच आपण पहावयाचें. **सं'**$_{१}$ ह्या विधानाचा **सं'**$_{२}$ ह्या विधानाशीं विरोध नाहीं, **सं'**$_{२}$चा **सं'**$_{३}$शीं विरोध नाहीं इत्यादि गोष्टी पटल्या आणि हीं सर्व विधानें एकसमयावच्छेदेंकरून आपण करूं शकतों इतकें आपणास आढळलें म्हणजे पुरे. अशा तऱ्हेचीं सर्व विधानें एकत्र व सुसंगतपणें एकाच घटनेबद्दल आपणांला करतां आलीं म्हणजे पुरे. ह्याचा अर्थ असा कीं, ह्या सर्व विधानांत व्यक्त केलेल्या संवेदना—मग त्यांचे गुणधर्म कांहीं का असेनात—एकाच अनुभवांत एकत्रपणें आपणांस अनुभवितां येतात. अशा रीतीनें विसंगति-विरहित, एकत्र अस्तित्व प्रतिपादिणें शक्य झालें म्हणजे मग आपण त्या घटनेला नांव देतों आणि म्हणतों कीं हा घोडा आहे किंवा हें कुत्रें आहे. ह्या दृष्टिकोनांतून आपण **सं'**$_{१}$पासून तों **सं'**$_{न}$पर्यंतच्या विधानांचा विचार करूं शकतों आणि त्यावरून "**अ प** आहे" असें विधान करूं शकतों. एकत्र नांदणाऱ्या, अंतर्गत विरोध नसलेल्या अशा संवेदनांच्या आधारावर केलेलें "**अ प** आहे" हें विधान

अर्थातच तर्कनिष्ठ सत्यसूचक विधान आहे. “**अ प** आहे” अशा धर्तीच्या विधानांत केवळ एकाच प्रकारच्या संवेदनांवर विसंबण्याचें कारण नाहीं. इंद्रिय-संवेदनांच्या कुठल्याहि गटांतील विधानें अशा रीतीनें **अचें परूप** अस्तित्व प्रतिपादिण्यास उपयोगीं पडतात. **सं** वर्गांतील सर्व विधानें ह्या ठिकाणीं आपल्या कामास येऊं शकतात. संवेदनांच्या अस्तित्वावरच भर असल्यामुळें त्यांचा कोणत्या ज्ञानेंद्रियामार्फत बोध होतो ही गोष्ट अप्रस्तुत ठरते. इतकेंच नव्हे, तर संवेदनांचे जितके जास्त गट एकत्र नांदूं शकतील तितका “**अ प** आहे” हें विधान सत्य किंवा खरें ठरण्याचा संभव अधिक. आणि गुणधर्मदृष्ट्या ह्या गटांची तुलना करतां आली नाहीं किंवा त्यांची संगति लावतां आली नाहीं तर ती गोष्ट महत्त्वाची नाहीं, इतकेंच नव्हे तर अप्रस्तुतहि आहे. चार पाय, विशिष्ट रंग, आकार वगैरे दृश्याला भुंकण्याच्या श्रुतिसंवेदनांचीहि जोड मिळाली तर तो प्राणी कुत्रा आहे असें विधान करण्याला अधिकच आधार. सारांश, ह्या दुसऱ्या मार्गानें किंवा दृष्टिकोनानें आपण तर्कनिष्ठ सत्यवाचक विधानें करूं शकतों. **सं** वर्गाचीं एका किंवा अनेक गटांतील सुसंगत विधानें एकत्र आणलीं तर त्यांच्या आधारावर आपणांला एखाद्या घटनेचें अस्तित्व प्रतिपादितां येतें. म्हणजेच अशा विधानांच्या आधारावर आपणांस सत्यसूचक विधान करतां येतें; पण सौंदर्यवाचक विधान करण्यास त्यांचा उपयोग नाहीं.

येथवरचा आराखडा असा :



१) **सं** वर्गाचीं विधानें म्हणजे इंद्रियसंवेदना व्यक्त करणारीं विधानें
२) **सं'** गटांतील विधानें म्हणजे दृक्संवेदना व्यक्त करणारीं विधानें
३) **सं''** ,, ,, श्रुतिसंवेदना ,, ,, ,,
४) **सं'''** ,, ,, त्वक्संवेदना ,, ,, ,,

५) **सं**'''' गटांतील विधानें म्हणजे स्वादसंवेदना व्यक्त करणारीं विधानें
६) **सं**''''' ,, ,, गंधसंवेदना ,, ,, ,,

ह्यांपैकीं **सं**' गटांतील विधानांचें उदाहरण घेऊन आपण चाललों आहोंत. ह्या सर्व विधानांची तर्कदृष्ट्या सुसंगति लावली म्हणजे आपणांला त्यावरून तर्कनिष्ठ सत्यसूचक विधान तयार करतां येतें. पण आपणांला सत्यसूचक विधान करावयाचें नसून सौंदर्यवाचक विधान करावयाचें आहे. तेव्हां हें स्पष्ट आहे कीं, आपल्याला थोड्या वेळापूर्वी उल्लेखिलेला जो पहिला मार्ग किंवा दृष्टिकोन त्याला अनुसरून **सं**' ह्या गटांतील विधानांकडे पहाण्याशिवाय गत्यंतर नाहीं. हा एकच मार्ग सौंदर्यवाचक विधानाच्या सिद्धीसाठीं आपल्याला उपलब्ध आहे. ह्या मार्गाचा अवलंब करावयाचा म्हणजे **सं**' गटांतील विधानांकडे त्यांत व्यक्त केलेल्या इंद्रियसंवेदनांच्या गुणधर्मांच्या दृष्टीनें बघावयाचें. समजा, **सं**'$_{१}$, **सं**'$_{२}$, **सं**'$_{३}$, **सं**'$_{४}$...**सं**'$_{न-१}$ आणि **सं**'$_{न}$ हीं सर्व **सं**' गटांतील विधानें आहेत. त्यांपैकीं **सं**'$_{१}$मध्यें तांबड्या रंगाची संवेदना, **सं**'$_{२}$मध्यें हिरव्या रंगाची संवेदना, **सं**'$_{३}$ मध्यें पुन्हा तांबड्या रंगाची सवेदना, **सं**'$_{४}$मध्यें पुन्हा हिरव्या रंगाची संवेदना अशा रीतीनें **सं**'$_{न-१}$मध्यें तांबड्या व **सं**'$_{न}$मध्यें हिरव्या रंगाची अशा संवेदना अभिप्रेत आहेत. म्हणजे **सं**'$_{१}$, **सं**'$_{३}$,...**सं**'$_{न-१}$ ह्यांत तांबड्या रंगाची, एकाच गुणधर्माची संवेदना अभिप्रेत आहे. त्याचप्रमाणें **सं**'$_{२}$, **सं**'$_{४}$...**सं**'$_{न}$ यांमध्यें हिरव्या रंगाची संवेदना अभिप्रेत आहे. अशा रीतीनें **सं**' ह्या गटाचे आपण दोन पोटविभाग केले. त्यांपैकीं पहिल्या पोटविभागांतील सर्व विधानें तांबड्या ह्या एकाच रंगाच्या संवेदनेबद्दल म्हणून रंगदृष्ट्या सुसंगत, एकमेकांशीं जुळणारीं. तीच गोष्ट हिरव्या रंगाची संवेदना व्यक्त करणाऱ्या दुसऱ्या पोटविभागाची. परंतु तांबडा आणि हिरवा रंग ह्यांत विरोध (contrast) आहे. त्यामुळें तोच विरोध ह्या दोन पोटविभागांतहि आहे. आणि प्रत्येक पोटविभागांतील विधानांची संख्या समान असल्यानें हे दोन पोटविभाग संख्यादृष्ट्या समतोल आहेत. **सं**' गटाची ही फोड म्हणा किंवा रचना म्हणा, सुसंगति, विरोध, समतोलपणा ह्या तत्त्वानुसार आपण केली आहे. सुसंगति, विरोध, समतोलपणा हीं लयाचीं (rhythm चीं) तत्त्वें आहेत, तर्काचीं तत्त्वें नाहींत. आणि ज्या अर्थी **सं**' गटांतील विधानांकडे आपण तर्क किंवा लय ह्या दोनच दृष्टिकोनांतून पाहूं शकतों, त्या अर्थी हें सिद्ध आहे कीं लयाचा दृष्टिकोन हा एकच दृष्टिकोन असा आहे कीं, ज्याला अनुलक्षून केलेलें विधानच फक्त

सौंदर्यवाचक विधान ठरूं शकेल. सारांश, आपण घेतलेल्या उदाहरणांत अ ह्या घटनेकडून येणाऱ्या सर्व सं' गटांतलीं (म्हणजे दृक्संवेदनावाचक) विधानें जर मीं तपासलीं आणि त्यांतील संवेदनांची रचना जर मला सुसंगति, विरोध, समतोलपणा ह्या लयतत्त्वांनुसार आहे असें आढळलें, तर मला बिनदिक्कतपणें विधान करावयाला हरकत नाहीं कीं, "अ सुंदर आहे."

वर उल्लेखिलेल्या लयतत्त्वांची व्याख्या करण्याचा मीं अन्यत्र इंग्रजींत प्रयत्न केला आहे, तो असा :

The Law of Harmony states that if two relations are simultaneously given such that one of them either is or tends to be identical in quality with the other, then the relation between them is that of harmony. The Law of Contrast states that if two relations are simultaneously given such that one of them either is or tends to be opposite in quality to the other, then the relation between them is that of contrast... Lastly, the Law of Balance states that if a group of interrelated relations can be divided into two halves such that the number of relations in one is equal to the number of relations in the other, then the relation between the two halves is that of balance.

मराठींत वरील परिच्छेद मांडतां येईल तो असा :

(१) दोन संवेदनासंबंधांचा एकसमयावच्छेदेंकरून अनुभव घेत असतांना त्यांतील एकाचे गुणधर्म दुसऱ्याच्या गुणधर्मांशीं मिळत असले तर ते दोन संबंध परस्परांशीं सुसंगत असतात. हें संवादलयाचें तत्त्व.

(२) दोन संवेदनासंबंधांचा एकसमयावच्छेदेंकरून अनुभव घेत असतांना त्यांतील एकाचे गुणधर्म दुसऱ्याच्या गुणधर्मांशीं मिळत नसून उलट विरोध करीत असतील तर ते दोन संबंध परस्परविरोधी असतात. हें विरोधलयाचें तत्त्व.

(३) एखाद्या संवेदनासंबंधांच्या समुच्चयाचे जर दोन भाग करतां आले आणि त्यांतील एका भागांतल्या संबंधांची संख्या दुसऱ्या भागांतल्या संबंधांच्या संख्येइतकीच असेल तर ते दोन परस्परांशीं समतोल असतात. हें समतोललयाचें तत्त्व.

सौंदर्यवाचक विधानांत इंद्रियसंवेदनांचा त्यांच्या अंगभूत गुणानुसार अन्वय लावलेला असतो. म्हणजेच सौंदर्यवाचक विधानांत संवेदनांचे गुणधर्मदृष्ट्या संबंध अभिप्रेत असतात. पण एका ज्ञानेंद्रियामार्फत येणाऱ्या संवेदना आणि

दुसऱ्या ज्ञानेंद्रियामार्फत येणाऱ्या संवेदना ह्या दोन प्रकारच्या संवेदनांत गुणधर्म-दृष्ट्या कोठलाच संबंध नसतो. नारिंगी रंग व कोमल पंचम ह्यांत संवेदनागुणांच्या दृष्टीनें यत्किंचित्‌हि संबंध नाहीं. हें एकदां स्पष्ट झालें म्हणजे थोड्या वेळापूर्वी उल्लेखिलेल्या एका प्रश्नाचा निर्णय होतो. आणि गाणारी व्यक्ति कुरूप असली तरी गान-सौंदर्याच्या जाणिवेंत त्यानें बिघाड होत नाहीं. ह्याचा अर्थ असा कीं, सौंदर्यवाचक विधानाच्या मुळाशीं जो अनुभव असतो तो केवळ संवेदनांच्या पायरीवरचाच, संवेदनांच्या वर्गांतीलच असून भागत नाहीं, तर तो फक्त एकाच प्रकारच्या संवेदनांचा असावा लागतो. सौंदर्यवाचक विधानाला नुसता **सं'** वर्गांतील विधानांचा आधार असून भागत नाहीं, तर **सं'**, **सं''**, **सं'''**... **सं'''''** ह्यांपैकीं कुठल्या तरी एका आणि एका विशिष्टच गटांतील विधानांचा आधार असावा लागतो. याचें कारण वर सांगितल्याप्रमाणें हें कीं, ह्या पांच गटांपैकीं एका गटांत अभिप्रेत असलेल्या संवेदनांची दुसऱ्या कुठल्याहि गटांत अभिप्रेत असलेल्या संवेदनांशीं गुणदृष्ट्या तुलना करतां येत नाहीं. गुणदृष्ट्या अशा दोन प्रकारच्या संवेदनांत कुठलेहि संबंध प्रस्थापित करतां येत नाहींत. वीणेचा झंकार आणि गुलाबाचा रंग किंवा सुवास ह्यांची तुलना केलीच तर ती फक्त अलंकारिक भाषेच्या सोयीसाठीं. दुसरी गोष्ट अशी कीं, सौंदर्याच्या अनु-भवांत जर निरनिराळ्या प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांना सारखेंच महत्त्व दिलें तर त्या अनुभवाच्या प्रतीतींत अशा लक्षभेदामुळें उणेपणा उत्पन्न होतो. एकाच प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनांवर सारें लक्ष केंद्रित केलें म्हणजे त्याचें तीव्र, संपूर्ण आकलन होतें. पण तेंच जर मनुष्याचें लक्ष दृक्‌संवेदनांवरून श्रुतिसंवेदना किंवा गंधसंवेदना यांकडे आणि परत दृकसंवेदनांकडे असें द्विधा होऊं लागलें, भिरभिरूं लागलें, तर अर्थातच ना दृक्‌संवेदनांचें आकलन तीव्र, संपूर्ण, ना श्रुति-वा-गंध-संवेदनांचें. **अ** ह्या घटनेकडून येणारे दृक्‌संवेदनांचे संदेश जाणून त्यांतील परस्परसंबंधांचा लय कसा आहे ह्याचें आकलन करीत असतांनाच जर त्या घटनेकडून येणाऱ्या श्रुति-वा-गंध-संवेदनांच्या परस्परसंबंधांतलाहि लय कसा आहे तें मी पाहूं लागलों, तर ह्यांपैकीं कुठलेंच कार्य ठीक जमणार नाहीं; आणि ना दृक्‌संवेदनांच्या साऱ्या लयाचें पूर्ण आकलन, ना श्रुति-वा-गंध-संवेदनांच्या साऱ्या लयाचें पूर्ण आकलन, अशी इदं च नास्ति परं च न लभ्यते अशी स्थिति पदरांत पडणार. संज्ञाशक्ति अशा रीतीनें विभागली गेली म्हणजे जाणिवा कशा अस्पष्ट राहतात हें अर्थात् मानसशास्त्रीय प्रयोगांनीं सिद्ध केलें आहे. पण तितकें दूर जाण्याची जरूरी

नाहीं. ज्यांना संगीताची आवड आणि ज्ञान आहे त्यांनीं डोळे मिटून तें ऐकण्याचा प्रयत्न करून पहावा. प्रत्येक स्वराचें आकर्षण, स्वरसंगतीचें आकलन अधिक तीव्रतेनें होत असलेलें त्यांना आढळेल. ह्या संदर्भातील शेवटला मुद्दा हा कीं, बहुतेक वेळां एका प्रकारची संवेदना दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदनेला खोडून काढते; एका प्रकारचा संवेदनानुभव दुसऱ्या प्रकारच्या सौंदर्यानुभवाच्या आड येतो; एका प्रकारच्या संवेदनांचा अनुभव घेत असतांना त्याच वेळीं आपणांला दुसऱ्या प्रकारच्याहि संवेदनांचा अनुभव घेतां येत नाहीं. गुलाबाचें फूल डोळ्यांनीं पहावयाचें तर त्याचा नाकानें वासहि त्याच वेळीं घेतां येत नाहीं. आणि कदाचित् वास घेतां आला तर तें खाऊन त्याचा स्वाद तर खासच घेतां येत नाहीं. ह्या आपत्तींतून सुटका होण्याचा एकच मार्ग. तो म्हणजे कांटला अनुसरून "गुलाबाचें फूल दिसावयाला सुंदर आहे" या विधानालाच फक्त सौंदर्यवाचक विधान समजावयाचें आणि "गुलाबाचें फूल सुवासिक आहे" किंवा "गुलाबाचें फूल स्वादिष्ट आहे" ह्या विधानांना मात्र सौंदर्यवाचक विधानांतून गाळावयाचें. ज्याला पसंत असेल त्यानें हा मार्ग स्वीकारावा. पण तो स्वीकारला तर एक आपत्ति टाळतांना आणखी किती आपत्ति निर्माण होतात, ह्याचें भान मात्र विसरू नये. कारण, कांटची कल्पना आपल्याला आगींतून फुफाट्यांत लोटते.

येथवर जें विवेचन केलें त्याचा मथितार्थ असा : एखाद्या घटनेनें किंवा वस्तूनें स्फुरविलेल्या संवेदनांचा जेव्हां आपण त्या संवेदनांच्या अंगभूत गुणांतील संवाद, विरोध, समतोलपणा किंवा प्रमाणबद्धता ह्यांना अनुसरून विचार करतों, तेव्हां आपण त्या घटनेचा किंवा वस्तूचा सौंदर्यदृष्ट्या विचार करतों. म्हणजे सौंदर्यदृष्टीनें विचार करतांना आपण घटनेनें किंवा वस्तूनें स्फुरविलेल्या संवेदना तदंगभूत गुणानुसार कितपत सुसंवादी, विरोधी आणि समतोल आहेत, हें पहात असतों. ह्या क्रियेंत आपण अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधानाची सांगड लयतत्त्वाशीं घालून, त्यांतून अहंनिरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य असें सौंदर्यवाचक विधान सिद्ध करतों. अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधान आणि अहंनिरपेक्ष सौंदर्यवाचक विधान ह्यांतील दुवा आपण अशा रीतीनें लयतत्त्वांच्या साह्यानें जुळवितों. वर वर बघितलें तर ह्या प्रक्रियेचें स्वरूप तर्क किंवा अनुमानप्रक्रियेसारखेंच भासतें. पण तो भासच. कारण विश्लेषणाच्या सोयीसाठीं जरी आपण संवेदना, त्यांचे अंगभूत गुण, त्या गुणान्वयें संवेदनांतील संवाद-विरोध-समतोलपणा-रूपी लय अशा भाषेंत आपली प्रक्रिया मांडली, तरी सौंदर्याच्या अनुभवांत ती विश्लेषण-

स्वरूपाची नसते. सौंदर्याची प्रतीति हा एक सलग, प्रत्यक्ष आणि जिवंत असा अनुभव असतो. संवेदना जितकी जिवंत, प्रत्यक्ष अनुभवाची बाब, तितकीच संवेदना-संबंध ही जिवंत, प्रत्यक्ष अनुभवाची बाब. प्रथम संवेदनांचा अनुभव आणि नंतर त्यांतील संबंधांचा अनुभव अशा पायऱ्या सौंदर्याच्या प्रतीतींत नसतात. म्हणजेच संवेदनांतील परस्परसंबंध हे अनुमानित, तर्कानें प्रस्थापित केलेले नसतात. संवेदनांची जाणीव आणि त्यांच्या परस्परसंबंधांची जाणीव हीं सौंदर्यप्रतीतींत एकजीव झालेलीं असतात. येथें तर्काचें अनुमान नसून अनुभवाची प्रत्यक्ष जिवंत जाणीवच फक्त असते.

आपला मुख्य प्रश्न असा होता कीं, "मी क्ष अनुभवतों" ह्या अहंकेंद्री सौंदर्य-वाचक विधानांतून "क्ष सुंदर आहे" हें अहंनिरपेक्ष सौंदर्यवाचक विधान कसें सिद्ध करावयाचें ? एका खाजगी सत्याला सर्वसामान्य वस्तुनिष्ठ सत्याची योग्यता कशी प्राप्त करून द्यावयाची ? ह्या प्रश्नाला येथवरच्या विवेचनाचें उत्तर असें कीं, सर्वसामान्य, वस्तुनिष्ठ असा जो इंद्रियसंवेदनांचा वर्ग त्याच्या आणि त्याचप्रमाणें वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य अशीं जीं सुसंवाद, विरोध, समतोलपणा हीं लयतत्त्वें त्यांच्या आधारानें आपण एका खाजगी सत्याला सर्वसामान्य, वस्तुनिष्ठ सत्याच्या पदवीप्रत पोहोंचवितों. इंद्रियसंवेदनांची सार्वत्रिकता किंवा universality आणि तत्त्वांची सार्वत्रिकता किंवा universality ह्यांखेरीज अन्य प्रकारची सार्वत्रिकता, वस्तुनिष्ठपणा कुठल्याहि विधानाला लाभणें अशक्य. मग तें विधान तर्कनिष्ठ (logical) असो, वा सौंदर्यवाचक (aesthetic) असो.

ज्ञानेंद्रियांमार्फत येणाऱ्या अनुभवांची एका विशिष्ट तऱ्हेनें, अंतर्गत विसंगति नसलेली अशी रचना केली, आणि तदनुरोधानें विधानें मांडलीं म्हणजे सृष्टीच्या सत्य स्वरूपाचें आकलन होतें, वास्तव सृष्टि कशी आहे हें कळतें. ह्याच्या उलट, ज्ञानेंद्रियांमार्फत येणाऱ्या अनुभवांची लयबद्ध रचना केली आणि तदनुरोधानें विधानें मांडलीं म्हणजे घटनांच्या सौंदर्यरूपाचें वर्णन होतें. वास्तव सृष्टीचें वर्णन हें विज्ञानाचें, शास्त्रांचें कार्य आणि ध्येय; लयबद्ध आकृतींची निर्मिति हें कलांचें कार्य आणि ध्येय.

वरील विवेचन मुळांतच जर चुकलें असेल, तर दोन कलावंतांच्या साक्षीनें त्याची बाजू सावरली जाणें असंभवनीय. तथापि अशा साक्षी नेहमीं उद्बोधकच असतात. आर्देंगो सोफिफची हा एक इटालियन चित्रकार आणि कलासमीक्षक आहे. त्याची साक्ष मीं अन्यत्र उद्धृत केली आहे. तो म्हणतो, "The painter

sees in the actual world nothing but a fabric of pictorial elements." दुसरा साक्षीदार नामवंत संगीतनिर्माता इगोर स्ट्राव्हिन्स्की. १९३९–४० सालीं त्यानें हारवर्ड युनिव्हर्सिटीपुढें 'चार्लस् इलियट नॉर्टन' व्याख्यानें दिलीं. त्यांचा विषय 'Lectures on Musical Poetry' हा होता. तो म्हणतो, "To compose means for me to command sounds by looking for the center towards which they must converge." ह्याच व्याख्यानांत त्यानें वाग्नेर ह्या संगीतनिर्मात्यावर टीकेचा भडिमार केला आणि एका संदर्भात आपलें मत असें व्यक्त केलें कीं, "गीतांत शब्दांचा वरचष्मा झाला कीं, तें गीत यथार्थतेनें संगीताच्या क्षेत्रांतील उरतच नाहीं." ह्या दोन साक्षींनीं एवढें तरी सांत्वन मिळावें कीं, प्रस्तुत निबंधांतील विचारसरणी अपरिचित वाटली तरी अगदींच चुकीची खास नसावी.

सौंदर्यवाचक विधानांबाबत जो एक दृष्टिकोन मी सादर करीत आहें, त्या दृष्टिकोनाच्या अनुरोधानें सौंदर्यमीमांसेंतील एकदोन बहुचर्चित मुद्द्यांवर प्रकाश पाडतां यावा. प्रथमतः ह्या दृष्टिकोनांतून कलाकृतीचें सौंदर्य आणि निसर्गाचें सौंदर्य ह्यांचा संबंध सुबोध व्हावा. जी घटना किंवा जी वस्तु लयबद्ध संवेदना व्यक्तींत स्फुरविते ती घटना अथवा ती वस्तु सुंदर. मग ती घटना वा वस्तु निसर्गांतील असो किंवा मानवी कृति असो. कारण कांटनें म्हटलें म्हणून कांहीं प्रत्येक गुलाबाचें फूल सुंदर ठरत नाहीं ! दुसरा एक मुद्दा आहे तो सौंदर्याच्या फलश्रुतीचा. प्रस्तुत मीमांसेंत संवेदनांचे अंगभूत गुणधर्मच अभिप्रेत आहेत. त्या संवेदनांव्यतिरिक्त दुसऱ्या कशाचें चिन्ह म्हणून संवेदना अभिप्रेत नाहींत. ह्या संवेदनांतून उत्पन्न होणारा, त्यांनीं निर्दर्शिलेला किंवा सुचविलेला कुठलाहि 'अर्थ' अभिप्रेत नाहीं. कोमल पंचमाचें महत्त्व कोमल पंचम हेंच. त्यावरून कोकिळेचा बोध, कोकिळेची सूचना हा 'अर्थ' अप्रस्तुत, अभिप्रेत नसलेला. कोमल पंचम केवळ खूण नाहीं. कोमल पंचम हेंच सर्वस्व. अशा रीतीनें संवेदना स्वयंपूर्ण, व त्यांचें महत्त्व स्वयंसिद्ध मानावयाचें. चिन्ह, खूण असें साधनात्मक अस्तित्व त्यांचें नसतें. अर्थात् ह्या पद्धतीनें संवेदनांचा अनुभव हेंच त्यांचें सार्थक. ह्यापलीकडे त्यांचें कार्य नाहीं. सौंदर्याचा अनुभव हीच सौंदर्याची फलश्रुति. तिसरा मुद्दा जरा निराळा आहे : सौंदर्याच्या अनुभवांतील gradientचा किंवा पायऱ्यांचा. पुष्कळ वेळां पहिली प्रतीति संदिग्ध, अस्पष्ट असते. सौंदर्याची निश्चिति त्यांत नसते; साशंकता असते. ह्या अनिश्चिततेचें पर्यवसान

निश्चितींत व्हावयाचें असतें. अनिश्चित, साशंक विधानापासून निश्चित अशा विधानापर्यंतचा हा प्रवास असतो. हा प्रवास (gradient) संवेदनांचे गुणदृष्ट्या संबंध किती गुंतागुंतीचे आहेत, यावर अवलंबून असतो. ह्या गुंतागुंतीच्या अनुरोधानें हा प्रवास (gradient) कापावयाचा असतो. उदाहरणार्थ, एखादें स्थूल रेखाचित्र घेतलें तर तें सुंदर आहे कीं नाहीं हें तत्काल ठरवितां येणें शक्य आहे. परंतु तेंच Van Gogh किंवा Piccasso यांचें चित्र बघितलें तर निश्चित सौंदर्यवाचक विधानापर्यंतचा प्रवास जरा कठीणच! एखादें ख्रिश्चन स्तोत्र घेतलें तर त्याच्या स्वरमाधुर्याबद्दल फारशी शंका येत नाहीं. पण तेंच स्ट्राव्हिन्स्कीची संगीतरचना ऐकली म्हणजे मनुष्य जरा घोटाळतोच. त्या संगीतांतील लय, त्याची सुरावट आणि त्यांतील संवाद, विवाद, प्रमाणबद्धता, समतोलपणा ह्यांचें संपूर्ण आकलन झालें म्हणजे मगच संगीतसमाधि लागावयाची. साधी ओवी आणि वझेबुवांचें गाणें ह्यांतहि असाच भिन्न भिन्न तऱ्हेचा प्रवास (gradient,) असतो. ह्यांतूनच आणखीं एक गोष्ट स्पष्ट होते. दोन वेगवेगळ्या कलाकृतींच्या अनुरोधानें जसा हा प्रवास (gradient) कमीअधिक चालावा लागतो, तसाच दोन वेगवेगळ्या व्यक्तींना एकाच कलाकृतीच्या बाबतींतहि भिन्न भिन्न प्रवास (gradient) कापावा लागतो. संगीताची गोष्ट घेतली तर येहुदि मेनुहिनला किंवा बालगंधर्वाला जो प्रवास करावा लागतो, जो gradient कापावा लागतो, तो फारच कमी अंतराचा असतो. तीच माझ्यासारख्याची गोष्ट घेतली, तर हा प्रवास, हा gradient, किती मोटा असूं शकतो ह्याची कल्पनाच केलेली बरी. सौंदर्याच्या अनुभवांत हा असा gradient असतो. व्यक्ति तितक्या प्रकृति आणि जितक्या प्रकृति तितकीं सौंदर्यवाचक विधानें. ह्या विविध सौंदर्यवाचक विधानांच्या मुळाशीं हे विविध प्रवास (gradients) असतात. ही ओळख पटली म्हणजे सौंदर्यमीमांसेला, सौंदर्याबद्दलच्या 'बदलत्या कल्पनां'ना, एकाच कलाकृतीबद्दल प्रगट होणाऱ्या परस्परविरोधी मतांना बिचकण्याचें कारण उरत नाहीं.

आतां या विवेचनांतील शेवटचा महत्त्वाचा मुद्दा. हा मुद्दा म्हणजे गहन तत्त्वज्ञानाचा विषय. तेव्हां त्यासंबंधीं लिहितांना मी जरा भीतभीतच आपलें म्हणणें मांडणार आहें. सुरुवातीलाच मीं ह्या मुद्याचा उल्लेख करून ठेविला होता. हा मुद्दा म्हणजे सौंदर्य आणि अनुभूति ह्यांच्या परस्परसंबंधांचा. त्यांतला प्रश्न असा : सौंदर्य अनुभूतिव्यतिरिक्त अस्तित्वांत असूं शकतें का? निराळ्या शब्दांत ह्याच प्रश्न मांडावयाचा म्हणजे सौंदर्याचें अस्तित्व अनुभूतीवर अपरिहार्यपणें

अवलंबून आहे, कीं अनुभूतीशिवाय सौंदर्याचें अस्तित्व प्रतिपादितां येणें शक्य आहे? ह्या प्रश्नाचें उत्तर आपण अनुभूतिवादी (idealist) भूमिका सामान्यतः तत्त्वज्ञानांत ग्राह्य समजतों, कीं वास्तववादी (realist) भूमिका—यावर अवलंबून राहणार. अनुभूतिवादी (idealist) भूमिकेचें सामर्थ्य मी जाणतों; तरीहि मी स्वतः वास्तववादी (realist) भूमिका ग्राह्य समजतों. किमानपक्षीं एक गोष्ट मला तरी कठीण वाटते. सौंदर्यमीमांसेंतील अनुभूतिवादी (idealist) भूमिका सौंदर्याचा संबंध हेतुप्रधानतेशीं, purposiveness शीं लावते. सकृद्दर्शनीं प्रत्ययास येणारी सौंदर्याची हेतुशून्यता जी आपत्ति ओढवते, ती टाळण्यासाठीं ह्या भूमिकेंत हेतुशून्य हेतुप्रधानता, हेतुनिरपेक्ष हेतु, purposiveness that is purposeless ह्या कल्पनेची कांस धरली जाते. वादाच्या दृष्टीनें हें ठीक आहे. पण निदान मला हेतुशून्य हेतुप्रधानता अशी थोडीशी बौद्धिक कोलांट्या उडीसारखी कसरत करणें अनावश्यक वाटतें. शिवाय एका आवश्यक अशा कठीण कल्पनेची फोड करण्याकरितां दुसऱ्या तितक्याच कठीण पण अनावश्यक अशा कल्पनेचें साहाय्य घेण्यांत फारसें स्वारस्य आढळत नाहीं. शिवाय ह्या अनावश्यक कोलांटी उडीचा फायदा काय, तर "सर्व गुलाबी फुलें सुंदर आहेत" असें म्हणण्याची आपत्ति ओढवून घेणें हा! नाइलाजानें ही आपत्ति कांटलाच लखलाभ होवो असें म्हणावें लागतें.

तें कसेंहि असो. निदान एक प्राथमिक घोटाळा तरी टाळावा, टाळला जावा. सौंदर्यवाचक विधानांत सौंदर्याचें अस्तित्व प्रतिपादिलेलें असतें किंवा तें नाकारलेलें असतें; आणि हें प्रतिपादिणें किंवा नाकारणें प्रत्यक्ष अनुभवाच्या आधारानें केलेलें असतें. पण एवढ्यावरूनच असें म्हणण्याचा आपणांला अधिकार नाहीं कीं, प्रतिपादितां किंवा नाकारतां येत नाहीं तें सौंदर्य अस्तित्वांत नाहीं. सौंदर्याची कल्पना ही सत्याच्या कल्पनेप्रमाणेंच ज्ञानाच्या कल्पनेपेक्षां अधिक मूलभूत आहे. सत्याचा प्रांत ज्ञान हळुहळू अधिकाधिक पादाक्रांत करण्याचें कार्य करतें. म्हणजेच सत्य अगोदर; नंतर ज्ञान. तीच गोष्ट सौंदर्याचीहि. उदाहरणार्थ, **सं$_1$** आणि **सं$_2$** ह्या संवेदना घ्या. गुणानुसार ह्या दोहोंतील जो संबंध, जो धागा तो **ग** वर्गातील **धा** अथवा **धा^{ग}**. ह्यावरून जें सौंदर्यवाचक विधान आपण करूं तें असें:

सं$_1$—धा^{ग}—सं$_2$

यानंतर असें समजूं कीं, **सं$_1$** ही संवेदना **क्ष$_1$** ह्या घटनेनें उत्पन्न केली

आणि **सं२** ही संवेदना **क्ष२** ह्या घटनेनें उत्पन्न केली. ह्या घटनांचा परस्पर संबंध काय ? या दोहोंमधला धागा कोणता ? तर **क्ष** वर्गातील **धा**, म्हणजे **धा**क्ष. घटना आणि संवेदना ह्यांबद्दलचीं विधानें मग आपणांला एकाखालीं एक मांडतां येतील तीं अशीं :

क्ष१—धाक्ष**—क्ष२**

|

सं१—धाग**—सं२**

ह्या जोडीच्या आधारावर आपण पुढें जाऊन analogyनें आणखी एक वस्तुस्थिति दाखवूं शकूं ती अशी :

य१—धाय**—य२**

आणि हें आपण कुठल्याहि संवेदनांच्या आधाराशिवाय म्हणजे **सं**य**—धा**म—**सं**य२ अशा अनुभूति-विधानाशिवायहि करूं शकतों. याचाच अर्थ हा कीं, सौंदर्याचें अस्तित्व अनुभूतीवर अवलंबून नाहीं. ज्या सौंदर्याबद्दल सौंदर्यवाचक विधान करतां येत नाहीं तें सौंदर्य अस्तित्वांतच नाहीं, हें पटणें अशक्य.



२ : सौंदर्यभावना म्हणजे काय?

सौंदर्यविषयक जी एक विचारसरणी मी आपल्या लिखाणांतून प्रतिपादीत आलों आहें त्या विचारसरणींत मीं सौंदर्यभावनेला विशेष महत्त्व दिलें आहे.[1] प्रस्तुत निबंधांत माझ्या मतें सौंदर्यभावनेचें स्वरूप काय आहे याचें थोडक्यांत दिग्दर्शन करण्याचा मी प्रयत्न करणार आहें.

सौंदर्यभावनेचें स्वरूप ठरविण्याच्या अगोदर आपण भावना म्हणजे काय याचा थोडा विचार करूं. राग, द्वेष, प्रेम, भीति वगैरे अनेक भावनांशीं कमी-अधिक प्रमाणांत प्रत्येक मनुष्याचा परिचय असतोच. पण असें असूनहि भावना म्हणजे काय असें जर कुणाला विचारलें तर त्याचें उत्तर देणें जरा कठिणच जाईल. ही अडचण आपणांला भासते तशीच ती मानसशास्त्रालाहि भासते. प्रायोगिक मानसशास्त्रांत तर ही अडचण किती भासत असेल याची वाचक सहज कल्पना करूं शकतील. कारण, प्रयोगशाळेंत भावनानुभव नेहमींच्या सहजस्फूर्त स्थितींत आविष्कृत झालेला सापडणें कठिण. त्यामुळें भावनानुभवाचें प्रायोगिक विश्लेषण जितकें सर्वांगपूर्ण असावयास पाहिजे तितकें तें निदान आज तरी नाहीं. तथापि, या दृष्टीनें—म्हणजे खऱ्याखुऱ्या, सहजस्फूर्त भावनांचें प्रयोग-शाळेंत निरीक्षण करण्याच्या दृष्टीनें—शास्त्रज्ञांचे प्रयत्न चालूच आहेत. अशा शास्त्रज्ञांत लॅंडिसचा (१९२४) प्रयत्न नमूद करण्यासारखा आहे. त्याच्या-

१. असें असूनहि श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या ‘कलेचीं क्षितिजें’ या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत मीं त्यांच्या सौंदर्यभावनेच्या कल्पनेला विरोध केला आहे. माझ्या ह्या दोन भूमिका सकृद्दर्शनीं वाचकाला कदाचित् विसंगत वाटतील. पण वस्तुतः त्या तशा नाहींत. कारण, ‘कलेचीं क्षितिजें’ या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेंत मीं फक्त श्री. पाध्ये यांनीं सौंदर्यभावनेचें जें विवरण केलें आहे त्याविरुद्ध आक्षेपवजा शंका घेतल्या आहेत. सौंदर्यभावनेचें मला अभिप्रेत असलेलें स्वरूप श्री. पाध्ये यांना अभिप्रेत असलेल्या स्वरूपापेक्षां निराळें आहे. एवढें सांगितलें म्हणजे वरील विसंगतीचा खुलासा होईल.

व्यतिरिक्त इतर शास्त्रज्ञांनीं कुत्रीं, मांजरें यांच्यावर प्रयोग करून भावनांच्या स्वरूपावर प्रकाश पाडण्याचे प्रयत्न केले आहेत. अशा रीतीनें प्रायोगिक मानसशास्त्रानें आपणांस जें कांहीं थोडेंफार ज्ञान या बाबतींत उपलब्ध करून दिलें आहे त्या ज्ञानाच्या पार्श्वभूमीवर आपण आपल्या नित्याच्या अनुभवांना पारखून भावना म्हणजे काय हें प्रथम बघूं या.

एकाद्या विशिष्ट परिस्थितीच्या संदर्भात एकादी विशिष्ट भावना अनुभवीत असलेल्या व्यक्तीचें दृश्य घेऊं. या दृश्याचें नीट निरीक्षण केलें तर आपणांस हें कळेल कीं कुठल्याहि भावनेचें अधिष्ठान 'परिस्थितीच्या ज्ञाना'वर असतें. सभोंवतालच्या परिस्थितींतील कांहीं विशिष्ट घटकांची जाणीव होऊनच कुठल्याहि व्यक्तीला भावनेचा आवेग येतो. समोर वाघ बघितला म्हणजेच भीति उत्पन्न होते. मुलाचें रडणें ऐकूं आलें म्हणजे आईला पान्हा फुटतो. आसन्नमरण भिकारी रस्त्यांत दिसला म्हणजे दयेचा पाझर फुटतो. सभोंवतालच्या परिस्थितींत जे हे भावनोद्दीपक घटक असतात त्यांचें आपण तपशीलवार किंवा संक्षिप्त रीतीनें वर्णन करूं शकतों. पण मुख्य मुद्दा हा आहे कीं, सभोंवतालच्या परिस्थितींत हे घटक नुसते असून भागत नाहीं; तर त्यांचें ज्ञान त्या व्यक्तीला झालें पाहिजे. आंधळा मनुष्य वाघाच्या अगदीं शेजारून जात असला तरी त्याला भीति वाटणार नाहीं. शेजारच्या खोलींत भुकेनें मूल टाहो फोडीत असलें तरी पूर्णपणें बहिऱ्या असलेल्या आईला पान्हा कसा फुटणार? पण सभोंवतालच्या परिस्थितीचें हें ज्ञान नुसत्या इंद्रियसंवेदनांच्या साहाय्यानेंच होत नाहीं. अशा ज्ञानाच्या मुळाशीं अर्थात् इंद्रियसंवेदना असल्याच पाहिजेत. पण त्यांच्याखेरीज परिस्थितीच्या संपूर्ण ज्ञानांत इंद्रियसंवेदनांचे परस्परसंबंध, त्या प्रत्यक्ष अनुभवल्या जाणाऱ्या संवेदनांनीं जागृत केलेलीं इतर संवेदनांचीं स्मृतिचित्रें, त्यांचे परस्परसंबंध वगैरे इतरहि घटक असतात. थोडक्यांत म्हणजे परिस्थितीचें हें ज्ञान संवेदना, स्मृति, कल्पना, तर्क आणि विचार यांनीं अर्थपूर्ण झालेलें असतें. म्हणूनच आंधळेपणा, बहिरेपणा किंवा अशाच दुसऱ्या एखाद्या ज्ञानेंद्रियाचा अभाव असला म्हणजेच तेवढें परिस्थितीबद्दल यथार्थ ज्ञान होत नाहीं असें नाहीं. सर्व ज्ञानेंद्रियें शाबूत व कार्यक्षम असूनहि परिस्थितीचें यथार्थ ज्ञान होईलच असें नाहीं. वाघाबद्दल माहिती असलेल्या मुलाला त्याची भीति वाटेल. पण तीच एकाद्या लहान अर्भकाला वाटणार नाहीं. कारण डोळ्यांमार्फत त्याला जरी कांहीं विशिष्ट संवेदना आल्या तरी त्या संवेदनांत 'अर्थ' उत्पन्न झालेला

नसतो. म्हणजेच त्या अर्भकाला परिस्थितीचें, वाघाचें, यथार्थ ज्ञान झालेलें नसतें. तेव्हां सभोवतालच्या परिस्थितीचें ज्ञान हें भावनेचें एक अंग झालें. शरीराच्या अंतर्गत व्यापारांनीं मेंदूला पाठविलेल्या संवेदनांचाहि ‘ परिस्थितीं ’त अंतर्भाव केला जातो. त्याचप्रमाणें मेंदू स्वतःच संवेदना किंवा विचार स्फुरवतो. (शेरिंगटन, १९३३)

आपण एका विशिष्ट परिस्थितीच्या संदर्भात एक विशिष्ट भावना अनुभवीत असलेल्या व्यक्तीचें उदाहरण घेतलें आहे. या विशिष्ट परिस्थितींत भावनेला कारणीभूत झालेल्या प्रसंगांचें, वस्तूंचें, घटकांचें ज्ञान आपण गृहीत धरूं. हें ज्ञान म्हणजे परिस्थितींतील भावनोद्दीपक घटकांचें ज्ञान. यानंतर आपण उदाहरणादाखल घेतलेल्या दृश्यांत आपल्याला आणखी काय दिसेल ? अर्थात् भावनावेगांतील त्या व्यक्तीच्या शारीरिक-मानसिक प्रतिक्रिया. यांपैकीं शारीरिक प्रतिक्रिया आपण प्रथम घेऊं या. ती व्यक्ति जर भ्याली असेल तर तिचें पळणें, निदान भयभीत चेहरा ; तीच व्यक्ति रागावली असेल तर तिचा रागीट चेहरा किंवा हातवारे किंवा आवाज चढवून उच्चारलेले शब्द ; थोडक्यांत म्हणजे त्या व्यक्तीच्या शरीरांत झालेले एकंदर फरक. चेहऱ्यांतले फरक, बदललेला आवाज, हातवारे, पळणें वगैरे ह्या ज्या शारीरिक प्रतिक्रिया असतात त्या तुमच्या-माझ्या-सारख्या तिऱ्हाइताला किंवा अधिक सूक्ष्म प्रमाणांत प्रयोगशाळेंतील निरीक्षक शास्त्रज्ञाला सहज दिसण्यासारख्या किवा कळण्यासारख्या असतात. आणि भावनांच्या स्वरूपाचा अभ्यास करतांना त्यांची आपण जरूर तशी तपशीलवार नोंद करूं शकतों. पण भावना अनुभवणाऱ्या व्यक्तीच्या शारीरिक प्रतिक्रिया ह्या फक्त वरीलसारख्या बाह्य किंवा दृश्य प्रतिक्रियांपुरत्याच मर्यादित नसतात. त्या व्यक्तीच्या आंतहि अशाच अनेक प्रकारच्या प्रतिक्रियांची लाट उठलेली असते. या अंतर्गत शारीरिक प्रतिक्रिया सामान्य तिऱ्हाइताला जरी दिसल्या नाहींत किंवा कळल्या नाहींत तरी प्रयोगशाळेंत विशिष्ट उपकरणांच्या साहाय्यानें शास्त्रज्ञाला त्यांची योग्य रीतीनें नोंद करतां येते. या अंतर्गत प्रतिक्रियांत रासायनिक प्रक्रिया, स्नायूवरचा ताण, विशिष्ट ग्रंथीची वागणूक, शरीरांतील विजेच्या प्रवाहाचा दाब, फुप्फुसाचें काम, रुधिराभिसरणाचा वेग वगैरे अनेक गोष्टींचा समावेश होतो. भावना अनुभवीत असलेल्या व्यक्तीच्या शरीरांतील या अंतर्बाह्य फरकांचें, प्रतिक्रियांचें निरीक्षण करणें सोपें असल्यामुळें शास्त्रज्ञांनीं त्यांचा बराच अभ्यास केला आहे व आपल्याल जें कांहीं समजलें त्याची नोंद

करून ठेवली आहे. यापैकीं शरीराच्या आंतील प्रतिक्रियांचा अभ्यास ज्यांनीं विशेष पद्धतशीरपणें केलेला आहे अशा शास्त्रज्ञांत डब्ल्यू. बी. कॅननचा (१९२९) निर्देश करावयाला हवा. बाह्य प्रतिक्रियांचा अभ्यास तर डार्विनपासून शेरिंगटन-पर्यंत आणि अद्ययावत् शोएन (१९२२), लॅंडिस (१९२४), शरमान (१९२९) प्रभृति अनेक शास्त्रज्ञांनीं केलेला आहे.

एकादी भावना अनुभवीत असतांना व्यक्तीच्या शरीरांत घडून येणाऱ्या अंतर्बाह्य फरकांची नोंद करण्याचे शास्त्रज्ञांनीं जे प्रयत्न केले आहेत, त्यांचें स्थूलमानानें परीक्षण केलें तर आपल्याला काय अनुमानें काढतां येतील बरें? प्रथमतः एक गोष्ट आपल्या सहज लक्षांत येईल. ती ही कीं, अमुक एक भावना एकादी व्यक्ति अनुभवीत असली म्हणजे तिच्यांत कांहीं विशिष्टच शारीरिक अंतर्बाह्य फरक पडतील असें अगदीं निश्चितपणें सांगतां येणें कठीण आहे. राग आणि भीति या दोन भावनांचा अभ्यास शास्त्रज्ञांनीं जरा कसोशीनें करून त्यांच्याशीं शरीरांतील विशिष्ट आंतरिक प्रतिक्रियांची सांगड घातली आहे. पण सध्यां या बाबतींत जेवढें ज्ञान आपल्याला उपलब्ध आहे तेवढ्यावरून विशिष्ट भावना आणि शरीराच्या आंतील विशिष्ट प्रतिक्रिया यांची निखालस किंवा अविच्छिन्न सांगड आपल्याला घालतां येणार नाहीं. निदान या बाबतींत सावधगिरी तरी बाळगावी हें उचित. शरीराच्या बाह्य किंवा दृश्य प्रतिक्रियांच्या बाबतींत तर अशी सांगड घालणें अधिकच धोक्याचें व संशयास्पद आहे. तेव्हां अमुक अमुक शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रिया किंवा वागणूक दिसली कीं एकादी व्यक्ति अमुक अमुक भावना अनुभवीत असलीच पाहिजे असें अचूक निदान करणें अशक्य आहे. उलट, अमुक अमुक भावना एकादी व्यक्ति अनुभवीत असली म्हणजे तिच्या शरीराची अंतर्बाह्य वागणूक अमुक असेल असेंहि ठरविणें शंकास्पद आहे. उदाहरणार्थ, भावना अनुभवीत असलेल्या व्यक्तीच्या शरीरांतील विद्युत्-प्रेरणांचा दाब कसा बदलतो हें शास्त्रज्ञ सायकोगॅल्व्हॅनिक रीफ्लेक्सच्या (Psycho-Galvanic Reflex) साहाय्यानें पाहूं शकतात. पण एका मांजरीच्या संवेदना बधिर करून तिच्यावर प्रयोग केला तर तिच्यांतहि हा फरक (PGR) दिसतो. (वॅंग पॅन आणि लू, १९२९). ह्याच्या जोडीलाच शेरिंगटननें (१९०६) कुत्र्यांवर केलेले प्रयोग बसविले म्हणजे शारीरिक अंतर्बाह्य फरकांवरून भावनेचें निदान करणें किती धोक्याचें आहे हें आपणांस सहज समजेल. पुष्कळ वेळां आपणांस असें वाटतें कीं भावनानुभूति आणि चेहऱ्यावरील किंवा आवाजांतील

फरक यांचा खास परस्परानुयायी असा संबंध आहे. पण सामान्यतः हें जरी खरें असलें तरी त्यावरून निश्चित विधानें करतां येत नाहींत. (लँडिस १९२४, मेटफेसेल १९२८, वागनेर १९३०)

तेव्हां निष्कर्ष असा कीं, विशिष्ट भावना आणि शरीराच्या अंतर्बाह्य वागणुकीचा विशिष्ट आराखडा यांचें उलटसुलट निश्चितपणें खरें ठरेल असें समीकरण मांडणें सध्यां तरी अशक्य आहे. नित्याच्या निरीक्षणांतहि ही गोष्ट आपणांस ताडून पाहतां येईल. तेव्हां भावना अनुभवणाऱ्या व्यक्तीच्या शरीराच्या आंत घडणारे फरक आणि बाहेर दिसणारे हावभाव, कृति यांचे आराखडे तयार करून तदनुसार भावनांचें विश्वसनीय वर्गीकरण आपणांला सध्यां तरी करतां येत नाहीं. पण असें जरी आहे तरी त्याबरोबरच आपला हा अभ्यास अगदींच विफल नाहीं हेंहि खरें आहे. कारण हे विशिष्ट आराखडे जरी आपल्याला तयार करतां आले नाहींत तरी एखादी व्यक्ति, कुठली कां होईना भावना जर अनुभवीत असेल, तर तिच्या अंतर्बाह्य व्यापारांत कांहीं तरी फरक पडतोच, एवढें आपण निश्चयानें सांगूं शकतों; आणि शास्त्रज्ञांच्या साहाय्यानें आपण जर या निरनिराळ्या शारीरिक व्यापारांचें परीक्षण केलें तर आपल्याला असें दिसून येईल कीं, ह्या सर्व व्यापारांचें, फरकांचें महत्त्व जीवशास्त्रीय (biological) आहे. म्हणजे काय? हा पुढचा मुद्दा. त्याचें थोडें स्पष्टीकरण करतों.

दर क्षणाला प्रत्येक व्यक्तीच्या शरीराचे अंतर्बाह्य कांहीं ना कांहीं तरी व्यापार हे सदैव चालू असतात. सामान्यतः स्वस्थपणांत ह्या व्यापारांचा वेग संथ असतो; पण याच व्यक्तीच्या भोंवतीं भावना उत्पन्न करणारी परिस्थिति निर्माण झाली म्हणजे हा संथपणा रहात नाहीं. कारण, या नव्या परिस्थितीला तोंड देणें त्या व्यक्तीला भाग पडतें. आणि हें तोंड देतांना अर्थातच तिला अधिक शारीरिक-मानसिक शक्तीची जरुरी भासते. ही व्यक्ति प्राप्त परिस्थितीला कशा रीतीनें तोंड देईल याचा इथें प्रश्न नाहीं. समोर वाघ दिसला म्हणजे ही व्यक्ति धूम ठोकून पळेल, किंवा झाडाआड लपेल, किंवा जागच्या जागीं निश्चल उभी राहील. कांहीं कांहीं वेळां वाघापासून बचाव करण्याकरितां म्हणून ती व्यक्ति जें करील त्यानें उलट ती वाघाच्या जबड्यांतच कदाचित् जाऊन पडेल. पण प्राप्त परिस्थितीला तोंड देण्यांत ही व्यक्ति यशस्वी होवो वा न होवो, त्या तोंड देण्याला तिला कांहीं ना कांहीं तरी नेहमींपेक्षां अधिक शक्ति लागणार हें उघड आहे. ही शक्ति तिला मिळावी म्हणून निसर्गानें वर उल्लेखिलेल्या

अंतर्बाह्य शारीरिक व्यापारांची योजना केलेली आहे. भावनोद्दीपक परिस्थिति निर्माण झाली म्हणजे श्वासोच्छ्वासानें शरीराला अधिक ऑक्सिजन पुरविला जातो; रुधिराभिसरणांत फरक पडून ताज्या रक्ताचा जलद पुरवठा होतो; विशिष्ट विद्युत्फरक होऊन त्यांची मदत होते; विशिष्ट ग्रंथींतून विशिष्ट द्रव्यें रक्तांत ओतलीं जातात (कॅनन १९१५); इतर अनेक रासायनिक प्रक्रिया सुरू होऊन शरीरांत योग्य ते रस निर्माण होतात;—उद्देश हा कीं, प्राप्त परिस्थितीला कोणत्या कां रूपानें त्या व्यक्तीला तोंड द्यायचें असे ना, तिला जरूर त्या शारीरिक-मानसिक शक्तीची उणीव भासू नये.

वरील विवेचनाचें सार तात्त्विक भाषेंत मांडायचें तर असें म्हणतां येईल कीं राग, द्वेष, भीति, प्रेम वगैरे ज्या अनेक सामान्यतः अनुभवास येणाऱ्या भावना आहेत त्यांचें महत्त्व स्वयंपूर्ण नसून केवळ साधनात्मक आहे. स्वसंरक्षण आणि वंशावर्धन हीं जीं अंतिम जीवशास्त्रीय ध्येयें आहेत तीं सफल, निदान सुकर, व्हावींत म्हणून भावनांची, निदान भावनाकुल स्थितींतील अंतर्बाह्य शारीरिक-मानसिक व्यापारांची, निसर्गानें योजना केलेली आहे.

एकादी भावना अनुभवणाऱ्या व्यक्तीच्या समग्र अनुभवाच्या दोन अंगांचा आपण येथपर्यंत विचार केला. पहिलें अंग म्हणजे 'भावनोद्दीपक परिस्थितीचें ज्ञान' आणि दुसरें अंग म्हणजे ती भावना अनुभवीत असतां त्या व्यक्तीच्या 'शरीरांत उठलेली अंतर्बाह्य व्यापारांची लाट'. भावनानुभवाच्या या दोन्ही अंगांच्या अनुरोधानें आतां आपण सौंदर्यभावनेचें स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न करूं या. प्रथमतः 'भावनोद्दीपक परिस्थितीच्या ज्ञानाचें' अंग घेऊं. व्यक्तीच्या सभोंवतालीं जी परिस्थिति असते तिच्यांतून अनेक संवेदना, स्मृती, कल्पना, विचार दर क्षणाला त्या व्यक्तीच्या मेंदूकडे संदेश पाठवीत असतात. या संदेशांत शारीरिक व्यापारांतून मेंदूला पोहोंचणाऱ्या संवेदनांचा, तद्वत् मेंदूनें स्वतः स्फुरविलेल्या संदेशांचाहि अंतर्भाव होतो. हा जो संदेशांचा समुच्चय असतो त्याची निरनिराळ्या प्रकारची संगति तो मेंदू लावूं शकतो. मेंदूच्या ह्या कार्यांचा जर आपण विचार केला तर आपल्या असें लक्षांत येईल कीं, परिस्थितीकडून येणाऱ्या ह्या संदेशांच्या तीन प्रकारच्या संगति तो मेंदू लावूं शकतो. एक मानसशास्त्रीय, दुसरी तर्कशास्त्रीय आणि तिसरी सौंदर्यात्मक. उदाहरणार्थ, वाघाचें दृश्य घेऊं या. वाघ बघितल्याबरोबर बघणाराला सर्कसची आठवण होईल; त्या आठवणीवरून सर्कसमधल्या विदूषकाची आठवण होईल; त्यावरून

त्या विदूषकाचें काम करणाऱ्या मनुष्याच्या खासगी जीवनाबद्दल कल्पना सुचतील; त्यावरून मानव म्हणजे जगाच्या रंगभूमीवरचा विदूषकच नव्हे का असा विचार सुचेल. सुप्तासुप्त संज्ञाशक्तींतले हे सर्व प्रवाह दिसायला एकादे वेळेस असंबद्धहि दिसतील. पण त्यांतहि एक प्रकारची संगति असते. ही मानसशास्त्रीय संगति. याच्यानंतर, वाघ हा हिंस्त्र प्राणी आहे आणि त्यानें आपणांवर झडप घातली तर आपला निकाल लागेल; तेव्हां आपण धूम ठोकली पाहिजे;—ही तर्कशास्त्रीय संगति. आणि शेवटीं, वाघाचा पिवळा रंग व त्यावरील काळे पट्टे एकमेकांना कसे खुलवतात; त्याच्या पाठीची वक्र रेषा आणि शेपटीची वक्र रेषा यांचें परस्परांना परिपोषक असें वर्तन;—ही सौंदर्यात्मक संगति.

जरा निराळ्या शब्दांत वरील विवेचन मांडतों. भोंवतालच्या परिस्थितीकडून मेंदूला जे अनेक संदेश येतात ते ज्या अनुक्रमानें येतात त्या अनुक्रमाला मानसशास्त्रीय संगति म्हणतां येईल. त्या विविध संदेशांची—म्हणजे त्या संदेशांच्या विधानार्थांची—त्यांत परस्पर विरोध रहाणार नाहीं अशी संगति लावली म्हणजे ती तर्कशास्त्रीय संगति. आणि त्या संदेशांतील इंद्रियसंवेदनात्मक जे असतील त्यांची त्यांच्या गुणानुरोधानें आणि इतरांची त्यांच्या 'अर्था'नुरोधानें फक्त परस्परसदृश किंवा परस्पविरोधी अशी जुळवणी केली म्हणजे ती सौंदर्यशास्त्रीय संगति.

सौंदर्यभावनेच्या अनुभवांत परिस्थितीच्या ज्ञानाचें जें अंग असतें तें वर उल्लेखिलेल्या तिसऱ्या प्रकारच्या संगतीचें असतें. याच्या उलट व्यक्तिजीवनांत सामान्यतः प्रत्ययास येणाऱ्या राग, द्वेष, प्रेम, भीति वगैरे इतर सर्व भावनांच्या अनुभवांत परिस्थितीच्या ज्ञानाचें जें अंग असतें तें पहिल्या व दुसऱ्या प्रकारच्या संगतींचें कमीअधिक प्रमाणांत सरमेसळ मिश्रण असतें. हें उदाहरणानें स्पष्ट करतों. समजा, एका खोलींत एक लहान मूल निजलें आहे आणि शेजारच्या खोलींत त्याची आई आहे. दूध पिण्याची वेळ होऊन तें मूल जागें होतें आणि रडायला सुरुवात करतें. त्या रडण्याचे सूर कानांवर पडल्याबरोबर शेजारच्या खोलींतल्या आईला त्या सुरांचा 'अर्थ' कळतो. म्हणजे मूल उठलें आहे; त्याची दूध पिण्याची वेळ झाली आहे; त्याला दूध दिलें नाहीं तर भुकेच्या वेदना होतील; वगैरे वगैरे. सुप्त, अर्धसुप्त, जागृत अशा अनेक संदेशांची तर्कबुद्धीनें ती आई त्या सुरांशीं सांगड घालते आणि त्या सुरांना अर्थपूर्णत्व आणून देते. असें झालें म्हणजे तिला वात्सल्याचा किंवा मातृप्रेमाचा पान्हा फुटतो.

याच्या उलट असें समजा, कीं तें मूल गवयाचें असल्यानें नेहमीं कोमल निषादांत रडतें. तेव्हां त्यानें रडायला सुरुवात केल्यावर त्याच्या गळ्यांतून निघणाऱ्या निरनिराळ्या सुरांचें कोमल निषादाशीं असलेलें जें संवादित्व त्याचें आकलन करीत जर त्याची आई बसली तर तिला त्या संवादित्वानें आणि हुंदक्यांच्या समेनें जो आनंद होईल तो सौंदर्यभावनेचा आनंद. तेव्हां इंद्रियसंवेदनांपुरतेंच बोलायचें तर त्या संवेदनांच्या गुणांनीं व त्यांच्याच फक्त संवाद-विरोधात्मक लयानें जी भावना उत्पन्न होते ती सौंदर्यभावना. (हीच भावना काव्याखेरीज इतर कलांत अभिप्रेत असते, एवढें फक्त कंसांत या ठिकाणीं नमूद करून ठेवतों.) या संवेदनांनीं सूचित केलेल्या 'अर्था'नें जी भावना उत्पन्न होते ती राग, द्वेष, प्रेम, भीति वगैरे इतर भावनांपैकीं कोणती तरी एक असते.

पण सभोवतालच्या परिस्थितींतून व्यक्तीला येणाऱ्या संदेशांत संवेदनां-व्यतिरिक्त 'अर्था'त्मक संदेश असतात; त्यांतूनहि सौंदर्यभावना उत्पन्न होऊं शकते. मात्र या अर्थात्मक संदेशांची संगति वर उल्लेखिलेल्या तिसऱ्या प्रकारच्या संगतीप्रमाणें असली पाहिजे. उदाहरणार्थ—समजा, रस्त्यावर एक भिकारी आसन्नमरण स्थितींत पडला आहे. त्याच्याकडे कानाडोळा करून एक श्रीमंत मनुष्य निघून जातो. दुसरा एक गरीब मनुष्य त्या भिकाऱ्याला पाहून कळवळतो आणि त्याला मदत करतो. हें सर्व दृश्य एक तिऱ्हाईत मनुष्य पहात आहे. या तिऱ्हाइताच्या दृष्टीनें त्या श्रीमंत मनुष्याची वागणूक अर्थपूर्ण आहे, त्याचप्रमाणें त्या गरीब मनुष्याची वागणूकहि अर्थपूर्ण आहे. त्यानें या दोन प्रकारच्या वागणुकींची तर्कसंगति लावायचा प्रयत्न केला तर त्याला पहिल्या मनुष्याबद्दल द्वेष किंवा तिटकारा किंवा राग वाटेल; आणि दुसऱ्याबद्दल आदर वाटेल. पण हेंच त्या दोन प्रकारच्या वागणुकींची तर्कसंगति न लावतां त्या दोन 'अर्थ'पूर्ण वागणुकींमधला विरोधच फक्त जर त्या तिऱ्हाइतानें बघितला तर त्या विरोधानें त्याच्या मनांत जी भावना उचंबळेल ती सौंदर्यभावना. (हीच सौंदर्यभावना काव्यांत किंवा वाङ्मयकलेंत अभिप्रेत असते, एवढें फक्त कंसांत या ठिकाणीं नमूद करून ठेवतों.)

वरील विचारसरणीवर एक आक्षेप येण्याचा संभव आहे. सभोंवतालच्या परिस्थितींतून संवेदनांचे जे संदेश मेंदूकडे पोहोंचतात ते पूर्णपणें 'अर्थ'शून्य असणें शक्य आहे काय? सामान्यतः संवेदनांचे जे संदेश पोहोंचतात ते अर्थपूर्ण असतात ही अर्थात् वस्तुस्थिति आहे. नित्याच्या अनुभवांत कुठलीहि

इंद्रियसंवेदना घेतली तर ती निशाणाप्रमाणें असते. गांवांतल्या मारुतीच्या मंदिरावरचें उंच भगवें निशाणच फक्त लांबून येणाऱ्याला दिसतें. तरी त्याला कळतें कीं, आपलें गांव जवळ आहे. त्याचप्रमाणें संवेदनांचें आहे. 'वाघ' हीं अक्षरें कानांवर पडलीं कीं त्या श्रवणसंवेदनांनीं एक विशिष्ट प्रकारचा हिंस्र पशू असा अर्थ कळतो. विशिष्ट आकृतिबद्ध नारिंगी रंग बघितला कीं विशिष्ट रुचीचें, विशिष्ट स्पर्शानुभूति देणारें फळ असा बोध होतो. संवेदना ही सामान्यतः अशी सूचक असते. हा जर नित्याचा अनुभव आहे तर मनुष्याला 'अर्थ'शून्य अशा संवेदना अनुभवितां येणें शक्य आहे काय? संवेदनांचा अनुभव फक्त त्या संवेदनांच्या गुणांचें आकलन करण्यापुरताच मर्यादित राहूं शकेल काय? असा प्रश्न उपस्थित होतो. या प्रश्नाला 'होय' असेंच निःसंदेह आणि निःसंदिग्ध उत्तर दिलें पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर यापुढें जाऊन असें म्हटलें पाहिजे कीं, ज्या प्रमाणांत संवेदनांची अर्थसूचकता अधिक त्या प्रमाणांत त्यांच्या गुणांचें आकलन कमी. ही गोष्ट नेहमींच्या व्यवहारांतहि आपणांस ताडून पाहतां येते. रसभरित कादंबरी वाचीत असतांना आपण जेव्हां 'पुढें काय झालें' या आतुरतेनें पानामागून पान उलटीत असतों तेव्हां टाइपांच्या आकृत्यांची आपणांला कितीशी जाणीव असते? बुभुक्षितापुढें पंचपक्वान्नांचें ताट वाढलें तर जेवण झाल्यावर त्याला ताटांतल्या कितीशा पदार्थांचे रंग बिनचूक वर्णन करतां येतील?

संवेदनांची सूचकता ही व्यक्तिमात्राच्या ज्ञानाबरोबर आणि अनुभवांबरोबर वाढत असते. त्यामुळें लहान मुलांत संवेदनांच्या गुणाचें आकलन अधिक परिपूर्ण असणें स्वाभाविकच आहे. या बाबतींत मीं स्वतः निरीक्षण केलेलें एक उदाहरण सांगतों. एकदां एक दीड वर्षाचें मूल आपल्या खोलीच्या खिडकींतून बाहेर असलेल्या झाडाच्या पानांकडे टक लावून पहात होतें. नुकतीच पावसाची सर येऊन गेली असल्यानें त्या पानांचा ओलसर हिरवा रंग तुकतुकीत आणि अतिशय खुलून दिसत होता. त्यांतच मंद वाऱ्याच्या झुळुकेबरोबर तीं पानें सळसळत डुलत होतीं. आणि अत्यंत कोवळ्या सूर्यकिरणांनीं त्या ओलसर हिरव्या पानांना आंतून प्रकाशित केलें होतें. या पानांकडे तें मूल इतक्या तन्मयतेनें, एकाग्रतेनें पहात होतें कीं, तिऱ्हाइताला आश्चर्यच वाटलें असतें. आतां या संदर्भात नेत्रसंवेदनांच्या अंगभूत गुणांशिवाय दुसऱ्या कशाचें इतकें आकर्षण त्या मुलाला वाटलें असेल बरें? त्याचें वय जर लक्षांत घेतलें तर अनुभवजन्य किंवा

ज्ञानजन्य अशा कुठल्याहि 'अर्था'चा आरोप त्यानें त्या नेत्रसंवेदनांवर केला असेल हें फारच असंभवनीय आहे. ह्या मुलाच्या बाबतींत तरी त्याच्या प्रस्तुत अनुभवांत नेत्रसंवेदना निशाणाचें कार्य करीत असतील हें शक्य दिसत नाहीं. त्यापेक्षां प्रस्तुत नेत्रसंवेदनांनीं आपल्या केवळ अंगभूत गुणांनींच त्याला मोहित केलें होतें असें म्हणणें अधिक वस्तुस्थितिनिदर्शक होणार नाहीं का ?

कलावंताची दृष्टि लहान मुलाप्रमाणें असते ती याच अर्थानें. जें दृश्य बघितलें असतां सामान्य प्रेक्षकांत प्रामुख्यानें लैंगिक भावना उत्पन्न होईल त्या दृश्यांतहि कलावंताची दृष्टि रेखा, आकार, दर्शनीय घनता यांचें आकलन करण्यांत कशी रमलेली असते याचें उदाहरण एरिक जिल् (१९४०) या कलावंताच्या आरेखनांत पहावयास मिळेल.

येथपर्यंत भावनानुभवांतील 'भावनोद्दीपक परिस्थितीचें ज्ञान' या अंगाचा विचार आपण केला. आणि तदनुरोधानें सौंदर्यभावनेचें स्वरूप व सौंदर्यभावना आणि राग, द्वेष, प्रेम, भीति इत्यादि इतर भावना यांतील फरक स्पष्ट केला. आतां आपण भावनानुभवाच्या दुसऱ्या म्हणजे शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांच्या अंगाकडे वळूं आणि तदनुरोधानेंहि सौंदर्यभावनेचें स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न करूं.

भावनावेगांत व्यक्तीच्या शरीरांत जी अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांची, फरकांची लाट उचंबळून येते तिच्याबद्दल मीं मागें लिहिलेंच आहे. त्यांचा मुख्य निष्कर्ष आपण असा काढला कीं, भावनावेगांतल्या या सर्व शारीरिक प्रतिक्रियांचा रोख त्या त्या व्यक्तीला प्राप्त परिस्थितीशीं इष्ट त्या रीतीनें तोंड देणें सुकर व्हावें याकडे असतो. आणि म्हणून त्याचें महत्त्व साधनात्मक, जीवशास्त्रीय असतें. श्वासोच्छ्वास, रुधिराभिसरण, निरनिराळ्या ग्रंथी आणि स्नायू, शरीरांतील विद्युत्प्रवाह, निरनिराळ्या अवयवांचे व्यापार या सर्वांत भावनावेगानें जे रासायनिक व इतर फरक पडतात त्या सर्वांचा उद्देश परिस्थितीला सुलभतेनें तोंड देतां यावें हा असतो. जेथें सभोंवतालची परिस्थिति व्यक्तीला अशा रीतीनें तोंड द्यायला भाग पाडीत नाहीं तेथें भावनेचा अनुभव येत नाहीं, आणि त्या व्यक्तीच्या शरीराच्या अंतर्बाह्य व्यापारांत फरक पडत नाहीं. वाघाचें नुसतें चित्र, मग तें अगदीं हुबेहुब लाइफसाइझ असलें तरी, बघून भीति वाटत नाहीं, थरकांप सुटत नाहीं, घाम येत नाहीं, पायाची हालचाल होत नाहीं, किंवा प्रत्यक्ष वाघ बघून भीति वाटून शरीरांत जे अंतर्बाह्य फरक पडायचे ते पडत नाहींत. या अर्थानें राग, द्वेष, भीति, प्रेम वगैरे [illegible] या

साधनात्मक आहेत. त्या स्वसंरक्षण व वंशवर्धन हीं जीं जीवशास्त्रीय अंतिम ध्येयें आहेत तीं साधण्याला, सफल करण्याला मदत करतात. पण प्राप्त परिस्थितीला तोंड देणें म्हणजे काय? तर त्या परिस्थितींतील जे घटक भावनोद्दीपक असतील त्यांत कांहीं तरी बदल घडवून आणणें. उदाहरणार्थ, वाघ दिसला, तर एक त्याच्यासमोरून स्वतः पळून तरी जाणें, किंवा त्या वाघाला गोळी घालून ठार तरी करणें. परिस्थितींतील भावनोद्दीपक घटकांत असा बदल घडवून आणण्याचा हेतु काय? तर स्वसंरक्षण व वंशवर्धन. हा हेतु नेहमींच स्पष्ट नसतो. पुष्कळ वेळां तात्कालिक हेतु निराळाच आहे असें भासतें. आईला वाटतें, आपलें प्रेम निरपेक्ष आहे. निंदकाचा द्वेष करणाराला वाटतें, आपला संताप सात्त्विक आहे. मत्सरग्रस्त ऑथेल्लोला वाटतें, आपल्या अलौकिक प्रेमाची विटंबना होत आहे. पण पूर्ण चिकित्सेअंतीं या सर्व भावनांच्या मुळाशीं स्वसंरक्षण आणि वंशवर्धन हींच तत्त्वें, हेच अंतिम हेतू आढळतील. 'आत्मनस्तु कामाय' हें उपनिषद्कारांचें विधान प्रेमाच्या बाबतींतच नव्हे तर राग, द्वेष, भीति, इत्यादि सर्वसामान्यतः जीवनांत अनुभवास येणाऱ्या भावनांच्या बाबतींतहि यथार्थ आहे, खरें आहे.

आतां एकाद्या अनुभवांतील शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांचा रोख जर वरीलप्रमाणें परिस्थितींत बदल घडवून आणण्यास शक्ति पुरवण्याकडे नसेल तर त्या भावनानुभवाला राग, द्वेष, भीति, प्रेम यांच्याच वर्गात घालतां येणार नाहीं. असा जो अनुभव असेल तो अर्थात् स्वयंपूर्ण असेल. त्याचें महत्त्व केवळ साधनात्मक, जीवशास्त्रीय राहणार नाहीं. अशा अनुभवांतील शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांचा रोख परिस्थितींतील भावनोद्दीपक घटकांत कांहीं तरी बदल घडवून आणण्यास शक्ति पुरवण्याकडे नसल्यानें, त्या प्रतिक्रियांनीं मुक्त केलेली शारीरिक-मानसिक शक्ति फक्त त्या भावनोद्दीपक घटकांचेंच अधिक तन्मयतेनें व संपूर्णतया आकलन करण्यांतच खर्च होईल. म्हणजे ह्या शारीरिक-मानसिक शक्तीचें स्वरूप बव्हंशीं मानसिक होईल. अधिकाधिक तन्मयतेनें भावनानुभूति हेंच त्या भावनानुभवाचें ध्येय ठरेल. आणि ही भावनानुभूति तशीच टिकविण्यास शक्ति पुरविणें याव्यतिरिक्त त्या अनुभवांतील शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांचा दुसरा हेतु असणार नाहीं. जी भावना अनुभवतांना व्यक्तीच्या शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रिया याप्रमाणें स्वयंकेंद्रित असतात ती भावना म्हणजे सौंदर्यभावना. तिचें महत्त्व किंवा स्वारस्य स्वयंभू असतें. भीति, प्रेम, राग

इत्यादि इतर भावनांप्रमाणें केवळ जीवशास्त्रीय नसतें.

भावनांच्या जीवशास्त्रीय संदर्भाबद्दल कांहीं गमकें बघूं. जीवशास्त्रीय ध्येयें म्हणजे स्वसंरक्षण व वंशवर्धन. हीं ध्येयें त्या त्या वंशांतल्या सर्व व्यक्तींच्या संकलित प्रयत्नांनींच साधणें शक्य असतें. तेव्हां निसर्गाला जर एकादी योजना या ध्येयांकरितां व्यक्तींच्या ठायीं करावयाची असेल तर त्यानें ती योजना त्या वंशांतील सर्व व्यक्तींच्या ठिकाणीं केली पाहिजे हें उघड आहे. तसें न करतां, निसर्गानें जर ती योजना फक्त कांहीं व्यक्तींच्या ठिकाणींच केली व इतरांच्या ठिकाणीं केली नाहीं तर ध्येयसिद्धीच्या दृष्टीनें ती योजना निष्फल ठरेल. आतां एकाद्या भावनेची योजना जर निसर्गाला जीवशास्त्रीय ध्येयाकरितां करावयाची असेल तर अर्थात् ती भावना अनुभवण्याची पात्रता त्यानें सर्व व्यक्तींत वांटून दिली पाहिजे. ही वांटणी कमीअधिक प्रमाणांत असेल, पण तिचा पूर्णपणें अभाव आपणांस एकाहि व्यक्तींत सापडणार नाहीं. असें समजा कीं, एका शिक्षकाची इच्छा आपल्या वर्गातल्या मुलांनीं एकाच रंगाच्या शाईनें लिहावें अशी आहे आणि वर्गाला शाई पुरवणें हें त्याचें काम आहे; तर तो शिक्षक वर्गातल्या सर्व विद्यार्थ्यांना एका रंगाचीच शाई पुरवील, का कांहीं विद्यार्थ्यांना एका रंगाची व इतरांना दुसऱ्या रंगाची पुरवील? अर्थात् सर्व विद्यार्थ्यांना एकाच रंगाची. हीच गोष्ट जीवशास्त्रीय दृष्ट्या उपयुक्त अशा भावनांची आहे. तेव्हां एकाद्या भावनेची योजना जर आपणांला सर्व व्यक्तींच्या ठिकाणीं, कमी-अधिक प्रमाणांत कां होईना, आढळली तर ती भावना जीवशास्त्रीय दृष्ट्या महत्त्वाची आहे असें अनुमान करायला हरकत नाहीं. उलट, एकाद्या भावनेची योजना जर फक्त कांहीं व्यक्तींतच आढळली व इतरांत आढळली नाहीं तर ती भावना जीवशास्त्रीय दृष्ट्या महत्त्वाची नसावी असें अनुमान करायला हरकत नाहीं. आतां राग, प्रेम, भीति, द्वेष वगैरे भावनांचा अजिबात कधींहि अनुभव नसलेली एक तरी व्यक्ति आपणांस आढळेल का? उलट, कुठल्याहि प्रकारच्या सौंदर्यानें कधींहि बिलकुल मोहित न झालेली व्यक्ति खरोखर इतकी दुर्मिळ आहे का? राग, भीति, प्रेम वगैरे ज्या भावना आहेत त्या अजिबात नाहींशा झाल्या तर मानववंश किती वेळ टिकेल, किती काळपर्यंत स्वसंरक्षण व वंशवर्धन करूं शकेल? उलट, सौंदर्यभावना अजिबात नष्ट झाली तर मानववंशाच्या स्वसंरक्षणांत व वंशवर्धनांत खरोखर कितीशी अडचण भासेल?

या संदर्भात दुसराहि एक मुद्दा विचारार्ह आहे. एकाद्या भावनेचें महत्त्व जर

फक्त जीवशास्त्रीयच असेल तर ती परिस्थितीच्या सत्य ज्ञानाशीं संलग्न असली पाहिजे. कारण, त्या भावनेंतील शारीरिक अंतर्बाह्य प्रतिक्रियांचा रोख या परिस्थितींत बदल घडवून आणण्यास शक्ति पुरविण्याकडे असतो. आणि परिस्थितीचें सत्य ज्ञान झाल्याशिवाय हा बदल घडवून आणणें अशक्य आहे. परिस्थितीच्या खोट्या ज्ञानावर म्हणजे आभासावर ही भावना अधिष्ठित असूं शकेल; पण परिस्थितीचें सत्य ज्ञान होतांच ती भावना, त्या शारीरिक प्रतिक्रिया विलयाला जातील. एरव्हीं या प्रतिक्रियांना कांहीं अर्थच रहाणार नाहीं. आतां, परिस्थितीचें सत्य ज्ञान हें त्या परिस्थितीकडून येणाऱ्या संवेदनांचे गुण व त्यांचे संवाद-विरोधात्मक परस्परसंबंध एवढ्यावरच कधींहि अवलंबून नसतें. त्या संवेदना किंवा ते संवेदनागुण व त्यांचे संबंध हे फक्त निशाणा-सारखे असतात. त्यांनीं सूचित केलेल्या 'अर्था'वर परिस्थितीचें सत्य ज्ञान अवलंबून असतें. तेव्हां संवेदनागुण व त्यांचे परस्परसंबंध तेच राहूनसुद्धां त्यांचा 'अर्थ' बदलूं शकतो. असें झालें तर परिस्थितीच्या सत्य ज्ञानावर अधिष्ठित असलेली भावना बदलेल किंवा नाहींशी होईल. पण त्या संवेदनांवरच, त्यांच्या गुणांवर व संवाद-विरोधात्मक संगतीवरच अधिष्ठित असलेल्या सौंदर्य-भावनेंत मात्र उणेपणा येणार नाहीं किंवा बदल पडणार नाहीं. कारण, या सौंदर्यभावनेला संरक्षण व वंशवर्धन या अंतिम ध्येयांकरितां परिस्थितींत बदल घडवून आणायला लागणारी शक्ति पुरवायची नसते. समजा, वाघाचें एक हुबेहुब मॉडेल करून तें आपण जंगलांतल्या एका रस्त्यावर ठेवलें. त्याला बघतांच प्रथमदर्शनीं एकाद्या प्रवाशाला भीति वाटेल. पण तें फक्त मॉडेलच आहे, तो खराखुरा वाघ नाहीं, असें कळलें कीं त्याची भीति जाईल. तात्पर्य काय, तर त्या मॉडेलकडून येणाऱ्या इंद्रियसंवेदना जरी त्याच राहिल्या व त्यांचे परस्परसंबंध जरी पूर्वीसारखेच असले तरी त्यांचा 'अर्थ' आतां बदललेला असतो. म्हणून पूर्वीची भीति नाहींशी होते. पण त्या संवेदनांच्या गुणांवर व त्यांच्या परस्परसंबंधांवरच फक्त अधिष्ठित असलेली जी सौंदर्यभावना ती मात्र तशीच रहाते. ही भावना खऱ्या वाघानें जशी प्रत्ययास येईल तशीच ती त्या हुबेहुब मॉडेलनेंहि प्रत्ययाला येईल. जी गोष्ट वरील उदाहरणांतील भीतीची तीच राग, द्वेष, प्रेम वगैरे तत्समान सौंदर्यभावनेखेरीज इतर भावनांची.

हेंच तात्त्विक शब्दांत सांगायचें तर असें म्हणतां येईल कीं, रागद्वेषादि सौंदर्येतर भावना परिस्थितीबद्दलच्या विधानांवर अधिष्ठित असतात. सौंदर्यभावना

परिस्थितीच्याच रचनेवर अधिष्ठित असते.[२] परिस्थितीचें यथार्थ ज्ञान असलें काय किंवा नसलें काय, सौंदर्यभावनेच्या अनुभवाला जर सारखेंच, तर ती स्वसंरक्षण आणि वंशवर्धन हीं जीवशास्त्रीय ध्येयें गांठण्याला काय मदत करूं शकणार !

अशा रीतीनें सत्य आणि सौंदर्य यांच्या चर्चेत शेवटीं भावनानुभवाच्या ज्या दोन अंगांचा आपण विचार करीत आलों त्यांची सुरगांठ बसते !

माझ्या समजुतीप्रमाणें सौंदर्यभावनेचें स्वरूप काय आहे याचा येथपर्यंत शक्य तितक्या सुबोध रीतीनें खुलासा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यावरून माझ्या भूमिकेची स्थूल तरी कल्पना वाचकांस येईल. माझी भूमिका कुणाला मान्य असो वा नसो, सौंदर्यभावनेची कल्पनाच मुळांत कुणाला ग्राह्य वाटो वा न वाटो, सौंदर्यभावनेचा प्रश्न हा सौंदर्यशास्त्रांतला महत्त्वाचा प्रश्न आहे आणि त्याबद्दल अनुकूल किंवा प्रतिकूल चर्चा केल्याशिवाय सौंदर्यशास्त्रावरील लिखाणाला शास्त्रीय दृष्ट्या फारसें महत्त्व रहात नाहीं.



२. श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या ‘कलेची क्षितिजें’ची प्रस्तावना (म्हणजेच या निबंधसंग्रहांतील ‘धूमकेतु’ हा निबंध) पहा.

३ : कलेची फलश्रुति

प्रस्तुत निबंधांत सौंदर्याची फलश्रुति काय तें पहावयाचें आहे. 'सौंदर्याची फलश्रुति' ह्या शब्दप्रयोगाचें स्वागत थोड्याशा औपरोधिक हास्यानें झाल्यास त्यांत आश्चर्य वाटण्यासारखें कांहीं नाहीं. सध्यांच्या आपल्या जीवनाकडे आणि त्यांतील अनेक संघर्षांकडे बघितलें म्हणजे सौंदर्य किंवा कलाकृति ह्यांपेक्षां अधिक अप्रस्तुत अशी दुसरी गोष्ट दाखवितां येणें कठीण आहे. अशा परिस्थितींत खरोखरच सौंदर्य आणि कलाकृति ह्यांना कांहीं अर्थ उरला नसेल, तर त्यांना जीवनांतून काढून टाकण्याचें धैर्य दाखविणें जरूर आहे. सौंदर्याबद्दल तकलुपी आस्था दाखविणें अशक्य नाहीं. पण जीवनांत सौंदर्य नसलें तरी निदान सचोटी रहावी, असें ज्यांना वाटत असेल, त्यांनीं अशा आस्थेला कवटाळणें रास्त होणार नाहीं. चित्रकलेचीं प्रदर्शनें, संगीताचे जलसे, काव्याची चर्चा, नृत्यांचे प्रयोग अशा नानाविध रूपांत मुळांत नसलेल्या आस्थेचा आविष्कार करण्यानें कुणाचेंच समाधान न होतां मानवी शक्ति आणि प्रेरणा ह्यांचा दुरुपयोगच होतो हें कबूल केलें पाहिजे. म्हणूनच सौंदर्याबद्दलच्या आणि कलाकृतीबद्दलच्या आपल्या सहानुभूतीचें व अपेक्षांचें थोडें स्पष्ट आकलन आपणांस होणें अगत्याचें आहे.

एरिक जिलनें एके ठिकाणीं म्हटलें आहे कीं, चांगल्या समाजांत 'enjoy myself' ह्या वाक्प्रचाराला स्थान नसतें. जिलचें हें वाक्य लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे. कुठलाहि सिनेमा किंवा कलाप्रदर्शन पाहून आल्यानंतर किंवा एखादी चांगली साहित्यकृति चाळल्यानंतर आपल्या तोंडांतून आपोआप बाहेर पडणाऱ्या अभिप्रायांची छाननी करतांना जिलच्या वाक्याचा आपल्याला बराचसा उपयोग व्हावा. कारण ह्या सर्व अभिप्रायांची तऱ्हा अथवा ठेवण बरीचशी स्वतःच्या आनंदाच्या मुखवट्यासारखी, 'enjoy myself' सारखी असते. बाह्यतः जरी त्यांतून सौंदर्याची किंवा कलाकृतीची प्रशंसा व्यक्त होत असली तरी त्यांच्या ध्वनीचा रोख 'अहं'वरच असतो. 'मला' अमुक चित्र चांगलें वाटलें, 'मला' अमुक पुस्तक आवडलें, ह्या आणि अशा अनेक उद्गारांत संभावितपणें जरी त्या चित्राची किंवा पुस्तकाची शिफारस करण्याचा आव दाखवितां आला, तरी

त्यांतील खरी भावना 'मला'शीं जास्त निगडित असते. ह्या 'मी'चें स्वरूप अनेक सामाजिक व्यवहारांतून आणि संबंधांतून आकारास आलेलें असतें. समाजांत वावरतांना लोकांनीं आपल्याला सुसंस्कृत म्हणावें, बहुश्रुत म्हणावें, आपल्याला मान द्यावा, आपल्या बुद्धीबद्दल, धारणेबद्दल आणि चौकस वृत्तीबद्दल आदर दाखवावा, आपल्या रसिकतेची वाखाणणी करावी, असे बरेच सुप्तासुप्त हेतू ह्या 'मी'मध्यें जागृत असतात. सामाजिक प्रतिष्ठेची इच्छा बहुविध रंगांत ह्या 'मी'ला नटविते. एखाद्या चहापार्टीच्या वेळीं चुणचुणीत संभाषण करून सभोंवतीं जमलेल्या मंडळीपुढें 'मी'ला आपली वाक्पटुता दाखवावयाची असते. अशा वेळीं टी. एस्. ईलियट्‌चें ताजें पुस्तक वाचलेलें नसणें व त्याचा उल्लेख करतां न येणें, किंवा नुकत्याच लागलेल्या चित्रपटाबद्दल अज्ञान कबूल करावें लागणें, ह्यासारखी नामुष्कीची दुसरी गोष्ट कोणती! तथाकथित कला-भक्तांच्या मेळाव्यांत जर ह्या 'मी'ला एप्स्टाइनच्या 'Genesis' ह्या शिल्प-कृतीवर उठलेल्या वादळाची तोंडओळखसुद्धां नाहीं असें उघडकीस आलें, तर त्याला लज्जेनें खालीं मान घालावी लागणार नाहीं का? आणि उभ्या आयुष्यांत दुरूनसुद्धां अजंठ्याचीं लेणीं आपण पाहिली नाहींत किंवा जैमिनी रॉयच्या एकाहि चित्राचा आपल्याला परिचय नाहीं, ह्या जाणिवेनें कोणता सामाजिक 'मी' हळहळणार नाहीं?

सामाजिक प्रतिष्ठा किंवा आकांक्षा ह्यांनीं 'मी'मध्यें भरलेले हे रंग ह्याहि-पेक्षां अधिक रम्य रूप धारण करतात. अशा रूपाचें एक उदाहरण एप्स्टाइननें केलेल्या लॉर्ड रॉदरमिअरच्या चित्रसंग्रहाच्या वर्णनांत आपणांस आढळेल. पण आपल्याकडेहि लॉर्ड रॉदरमिअरचे अवतार अगदींच नाहींत असें नाहीं. मुंबईमध्यें मला एकदां एका चहापार्टीला बोलावणें होतें. ज्या घरचें बोलावणें होतें तें घर सुखवस्तु कुटुंबाचें होतें—सुशोभित आणि सुखसोयींनीं समृद्ध. संभाषणाच्या ओघांत मी चित्रकलेबद्दल कांहींसें बोललों वाटतें. लगेच त्या कुटुंबांतील एका गोड व्यक्तीनें मला एका मोठ्या खोलींत नेलें. त्या खोलींत एकोणिसाव्या शतकांतील कांहीं पाश्चात्य चित्रकारांनीं काढलेलीं चित्रें भिंतींवर टांगलेलीं होतीं. खूप मोठ्या सुवर्णरंगी चौकटींत बसलेलीं तीं चित्रें भव्य, पण कलादृष्टीनें मात्र यथातथाच होती. आणि तीं भिंतींवर टांगतांना ना प्रकाशाचा विचार केलेला ना अंधाराचा. अर्थात् हीं चित्रें दाखवितांना साहजिकच ज्या दिवंगत कुटुंबियानें तीं विकत घेतलीं. त्याच्या रसिकतेचें. त्यानें केलेल्या युरोपच्या सफरीचें आणि

चित्रांपायीं खर्च केलेल्या संपत्तीचें संपूर्ण वर्णनहि मला ऐकावयाला मिळालें. ह्या दिवंगत कुटुंबियाला कलांबद्दल खराच जिव्हाळा वाटत असला पाहिजे. आणि आपल्या रसिकतेचें हें स्मारक त्याला स्वर्गातहि सात्त्विक आनंद खात्रीनें देत असावें.

सामाजिक प्रतिष्ठेच्या ह्या असल्या कल्पनांपासून एका हांकेच्याच अंतरावर ऐतिहासिक व्युत्पन्नतेचा पसारा आहे. फरक एवढाच कीं, एकांत क्षणभंगुर प्रौढीचा भाग, तर दुसऱ्यांत जरा बौद्धिक उच्च पातळीचा आविर्भाव. अठराव्या शतकांतील फर्निचरचा आपल्या घरांत संग्रह करणारा, रोजर फ्रायनें वर्णिलेला, सेवानिवृत्त सद्गृहस्थ आणि एखाद्या देशांतील कलाकुसरीचे नमुने हाताळून त्या देशाचा सामाजिक इतिहास लिहिणारा संशोधक ह्या दोहोंत फारसें अंतर नाहीं. एकाच पिंडाचे हे दोन अवतार; फक्त पहिला अवतार जरा मोहक स्वप्नसृष्टींत रंगलेल्याचा, तर दुसरा बौद्धिक समीक्षकाचा. एकाच मानसिक प्रतिक्रियेचे हे पक्व आणि अपरिपक्व प्रकार. ह्या पक्व प्रकारांत संशोधकाला मान मोठा. ऐतिहासिक कल्पनाशक्तीचें त्याला वरदान असतें; आणि ह्या कल्पनाशक्तीनें कलाकृतींचें परीक्षण करून त्यांत अमुक अमुक सामाजिक प्रघात व शिष्टाचार, अमुक अमुक तऱ्हेच्या वेशभूषांचे प्रकार, अमुक अमुक तऱ्हेच्या मानवी संवयी, विशिष्ट करमणुकींचे प्रकार—थोडक्यांत म्हणजे सामाजिक जीवनांतील सारे धागेदोरे—यांचें कसें उत्कृष्ट प्रतिबिंब पडलें आहे तें तो विशद करून दाखवितो. ह्या सामाजिक चित्रांतून वगळली जाते फक्त एकच गोष्ट—सौंदर्य! भक्तिभावानें आणि हळुहळू हा इतिहाससंशोधक कलाकृतींतून वेंचलेली ही माहिती गोळा करतो आणि लांबलचक अशा सूचींत तिची वर्गवारी करतो. अशा इतिहाससंशोधकाच्या सतत प्रयत्नाचें चीज करणारे पॉल गोतिएसारखे लोकहि असतातच! पॉल गोतिए म्हणतो, "पुरातन कालच्या लोकांच्या कलेंत त्यांच्या नामशेष झालेल्या संस्कृतीला क्षणभर जिवंतपणा लाभतो, कारण त्या कलेंत ह्या संस्कृतींतील वेशप्रकार, त्यांच्या इमारती बांधण्याच्या तऱ्हा, स्मारकें उभारण्याच्या पद्धती इत्यादींचें चित्रण असतें. असीरिअन लोकांना आपण ओळखतों, ते मुख्यतः त्यांच्या प्रासादांमुळें, त्यांच्या वेलबुट्टीच्या चित्रां-मुळें, आणि त्यांच्या 'bas-reliefs' मुळें. इजिप्तच्या जीवनांतील प्रघात तेथील पिरॅमिडांच्या, देवळांच्या आणि भव्य पाषाणशिल्पांच्या साहाय्यानें आपण ओळखतों." आणि ह्या सुरांत तो आणखी आळवतो, "...वेशप्रकार,

फर्निचर, निरनिराळे धंदे यांचा आणि सामान्य रीत्या संस्कृतीचा इतिहास लिहितांना, मूर्तिकलेचें आपणांस किती साहाय्य होतें, हेंहि आपण कबूल करणें उचित. राजकीय इतिहासांत विशेषः तहनामे, लढाया, राजेरजवाड्यांचे अभिषेकोत्सव, तद्वत् स्मशानयात्रा यांचें वर्णन करण्यासहि मूर्तिकलेचा अभ्यास असाच उपकारक ठरतो." कलांच्या ह्या ऐतिहासिक फलश्रुतीचें एक मजेदार उदाहरण म्हणून पॉल गोतिएनें स्वतःच एक जुनें चित्र आपल्या पुस्तकांत घातलें आहे. ह्या चित्राचें शीर्षक: "ग्लासगो आणि गानकर्क रेल्वेचें उद्‌घाटन, १८३१." ह्या शीर्षकाखालींच गोतिएची टीप आहे, ती अशी: "सौंदर्यदृष्ट्या शून्य किंमतीची, पण ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची अशी एक कलाकृति"!

आपल्या इकडील विद्वानांनीं ह्या ऐतिहासिक संशोधनाच्या क्षेत्रांत जितकी भरीव कामगिरी करावयाला हवी, तितकी अजूनपर्यंत केलेली नाहीं. तरी पण एकदोन नमुने आपल्याकडेहि सर्वांच्या आठवणींत असतील. पण अशा तऱ्हेच्या संशोधनाशीं फारसा परिचय नसला तरी थोडी कल्पना लढविली तर कुणालाहि फेटे, दुपट्टे, जाकिटें, सलवारी, लेंघे आणि स्त्रियांची वेशभूषा व प्रसाधनसाधनें ह्यांच्या प्रास्ताविक माहितीकरितां रजपूत किंवा मोघल कालांतील चित्रकलेचीं सूचि-कार्डें तयार कशीं करतां येतील हें सहज उमगावें. किंवा मोघल कालांतील चित्रांचें, त्या वेळीं लोकांत बगीचांची आवड किती होती ह्याचें संशोधन करावयाला खात्रीनें साहाय्य होईल! अशोककालीन शिल्पकला आणि वास्तुकला यांच्या अशाच ऐतिहासिक अभ्यासानें विद्वान् संशोधकाला बुद्धसंघांच्या जीवनावर प्रकाश पाडतां यावा. कदाचित् प्राचीन भारतांतील वाहतुकीच्या साधनांचाहि त्यामुळें अंदाज लावतां यावा! आणि आजहि ज्याप्रमाणें आपण सूंग jars किंवा चिनीमातीच्या भांड्यांवरून दहाव्या-अकराव्या शतकांतील चिनी लोकांचे भोजन-शिष्टाचार थोड्या अधिक प्रयत्नानें अजमावूं शकतों, त्याचप्रमाणें आधुनिक चित्रकारांचीं still-life चित्रें नीट न्याहाळिलीं तर एखाद्या भविष्यकालीन ऐतिहासिक संशोधकाला आपल्या सध्यांच्या प्रचलित आहाराची सम्यक् कल्पना बांधतां यावी!

याहिपेक्षां आणखी खोल आपल्या संशोधकाला जातां येतें. संस्कृतीच्या वरवरच्या अशा या सामाजिक अंगाचीच ओळख त्याला कलाद्वारें पटते असें नाहीं. खरा हाडाचा संशोधक एवढ्यावरच संतुष्ट कसा राहील? तो संस्कृतीच्या अंतरंगाची ओळख करून घेण्याकरितां आसुसलेला असतो. तत्कालीन समा-

जाच्या आध्यात्मिक कल्पना, त्याची युगभावना, तो कलाकृतींच्या मदतीनें विशद करूं पहातो. सामाजिक मनाचा विकास किंवा उत्क्रांति कसकशी होत गेली, ह्याचें तो निदान करतो. एकाद्या समाजाच्या श्रद्धा आणि अंधश्रद्धा, त्याच्या हळहळी आणि त्याच्या भयादि भावना, त्याच्या समस्या आणि त्याचे विजय, ज्या ध्येयांनीं त्याला उद्दीपित केलें तीं ध्येयें आणि ज्या मनोगंडांनीं त्याला व्यथित केलें ते मनोगंड—ह्या सर्व गोष्टींचा उलगडा आपल्या इतिहास-संशोधकाला त्या समाजांतील कलाकृतींवर आधारलेल्या सूचिकार्डांच्या साहाय्यानें सुलभ होतो. आद्य किंवा रानटी अवस्थेंतील मानवाच्या कलांचे [पाषाणयुगांतील (Stone Age) तद्वत् आफ्रिकेंतील नीग्रोंच्या कलांचे] जादूटोण्याच्या कल्पनांनीं अर्थ लावणें हा अशाच संशोधनाचा एक प्रकार आहे. पण सूचिकार्डें फारशीं आपण हाताळलीं नसलीं तरी तुम्हाआम्हांलाहि असें थोडेंसें संशोधन करतां येईल. ज्योत्तो ह्या इटालियन चित्रकाराचीं चित्रें घेतलीं तर त्यांचा अभ्यास करून तुम्हाआम्हांलाहि मध्ययुगीन युरोपीय मनाच्या धर्मभावनांची थोडीशी अटकळ करतां येईल. मोघल कालांतील बांधकाम घेतलें तर त्यांत हिंदु-मुसलमानांच्या ऐक्याचें एक, अबुल फजलच्या ग्रंथाइतकेंच खात्रीलायक, प्रतीक आपणाला आढळेल. पुण्याच्या भांडारकर प्राच्य-संशोधन मंदिरांत सतराव्या शतकांतील भागवत पुराणाचें एक हस्तलिखित आहे. फार सुंदर चित्रें आहेत त्या हस्तलिखितांत. पुराण लिहून काढणारा मनुष्य हिंदु होता. चित्रें काढणारा कलावंत मुसलमान होता. अशा संशोधनाची संवय झाली म्हणजे त्यावर उपपत्त्या आधारतां येतात. अजंठ्याच्या लेण्यांतील चित्रें बघावयाचीं, त्यांचा खूप अभ्यास करावयाचा. कदाचित् एक उपपत्ति तयार होईल. ती अशी: मनुष्य हा प्राणी भोगातुर असतो. ही भोगातुरता म्हणजे मनुष्याच्या शारीरिक प्रक्रियांचा एक अपरिहार्य परिणाम. बौद्धकालीन जीवनांत ही भोगातुरता मारली जात होती. उघडपणें नाहीं तर आडमार्गानें त्या सहजप्रवृत्तींनीं आपला दावा साधला. आणि म्हणून अजंठ्याच्या लेण्यांतील चित्रें इतकीं सुंदर उतरलीं. ही संभाव्य (?) उपपत्ति मी इतिहाससंशोधनाला विनामूल्य सादर करतों.

इतिहासांतील मृत हाडें अशीं जिवंतपणें सळसळतात, आणि आपला सूड उगवून घेतात!

वरील लिखाणांत उपहासाचा थोडा ध्वनि आहे हें कबूल. पण उपहास हा मुख्य हेतु नाहीं. ऐतिहासिक संशोधनाबद्दल मला आदर आहे. त्याचें महत्त्व

मी जाणतों. आणि त्याच्या वैभवाची मलाहि कदर आहे. आपल्या परीनें तें फलदायी व उपयुक्तहि आहे. पण मला वाटतें, एक गोष्ट कोणीहि कबूल करील. कलांचें कार्य, त्यांचें ध्येय, त्यांची निर्मितिप्रेरणा जर संस्कृतीचें चित्रण करणें ह्यांतच असेल, तर आधुनिक कालांत तरी कलांच्या अस्तित्वाला फारशी किंमत नसावी आणि कलानिर्मिति बंद झाली तरी त्याचें सुतक कुणालाहि नसावें. कारण, संस्कृति प्रतिबिंबित करण्याचें हें कार्य फोटोग्राफी आणि मुद्रणकला ह्यांच्या साहाय्यानें ललित कलांपेक्षां अधिक विश्वसनीय रीत्या करतां येईल. सारांश, ऐतिहासिक संशोधनाचें एक साधन एवढीच जर ललित कलांची खरी किंमत, तर निदान विसाव्या शतकांत तरी कलावंतांना स्थान खास नाहीं. कारण, विसाव्या शतकांतील सामाजिक संस्कृतींचा भावी इतिहासकार ग्लासगो-गानकर्क रेल्वेच्या उद्घाटनाच्या चित्रापेक्षां त्याचा फोटो अधिक अचूक म्हणून अधिक पसंत करील.

समाजाच्या सांस्कृतिक जीवनाचें प्रतिबिंब हीच इतिहाससंशोधकाच्या दृष्टीनें ललित कलांची फलश्रुति. सांस्कृतिक जीवन आणि ललित कला ह्यांचा जो संबंध ऐतिहासिक कल्पनाशक्ति अशा रीतीनें प्रस्थापित करते, तोच संबंध विरोध-विकासवादी कलामीमांसेंत अध्याहृत असतो. नव्हे, तो संबंध म्हणजे विरोध-विकासवादी कलामीमांसेचा पाया : तिचें मूलभूत, स्वयंसिद्ध असें गृहीततत्त्व. विरोध-विकासवाद भूतकालांत ह्या संबंधाचा कसा आविष्कार झाला आहे त्याचा अभ्यास करतो. आणि मग ह्याच संबंधाचा वर्तमानकालांत नियंत्रित असा उलट बाजूनें उपयोग करतो. असा हा प्रयोग अर्थात् व्यावहारिक राजकारणाच्या दृष्टीनें अत्यंत प्रशंसनीय असाच आहे. भूतकालाच्या इतिहासाचें जें एक साधन तें वर्तमानकालांत सहजच राजकारणाच्या हातांत हात घालून चालतें. ऐतिहासिक दृष्टीनें कलांचें कार्य सांस्कृतिक जीवनाचें चित्रण करणें. विरोध-विकासवादाच्या दृष्टीनें कलांचें कार्य उत्पादन; इंजिनांत जशी वाफ असते तशी उद्दीपित भावनाविचारांची शक्ति निर्माण करणें. ई. एम्. फॉर्स्टरच्या शब्दांत सांगावयाचें तर परिणाम असा कीं, तुम्ही आणि मी आणि इतर व्यक्ति 'ढकलल्या' जातात. असें ढकललें जाणें, उद्दीपित होणें वाचकांना पसंत आहे कीं नाहीं, कुणास ठाऊक? मला स्वतःला मात्र त्यांत फारशी गमत वाटत नाहीं. पण 'ढकललें' जाणें अपरिहार्यच असेल, तर 'ढकललें' गेलेंच पाहिजे. त्याबद्दल कुरकुर करण्यांत अर्थ नाहीं. पण मग निदान कलावंताची कींव तरी करावी. त्याला

थोडा तरी न्याय करावा. त्याला बिचाऱ्याला ढकलाढकलीच्या जूंला जुंपण्यांत काय अर्थ आहे? कारण हें काम करावयास धष्टपुष्ट असे सत्तेचे मिंधे लोक किती तरी सहज तयार होतील; आणि शास्त्रीय संशोधनाची सर्व किमया वापरून ते लोक हें कार्य जितक्या यशस्वीपणें पार पाडतील, त्याच्या पासंगालाहि अर्धपोटी कलावंताचे प्रयत्न पुरणार नाहींत.

आणि कुठल्याहि सत्तेला अशा मिंध्या लोकांची कधीं वाण पडेल, ह्याची फिकिर नको. १९३० च्या नोव्हेंबरांत खार्कोव्ह काँग्रेसमध्यें अशा लोकांचा मोठा जमाव भरला होता. तिथें त्यांनीं कलानिर्मितीला व्यवस्थित, नियंत्रित, 'संघटित' (collectivise) करण्याचा निश्चय केला. हे लोक म्हणजे खरे 'संस्कृतीचे इंजिनिअर'; कलेच्या 'वर्कशॉप'मध्यें 'काम' करण्याला तेच खरोखर लायक. एखाद्या हायड्रोलिक वर्क्समध्यें इंजिनियर लोक 'शक्ति' तयार करतात कीं नाहीं, तसे हे लोक समाजांत उद्दीपित भावना-विचारांची 'शक्ति' उत्पन्न करणार. त्यांचें हें कार्य आणि त्यांचें हें सुयश त्यांचें त्यांना लखलाभ होवो. आपल्याला तक्रारीला जागा नाहीं. पूर्वी जेथें तरल सहकंप होता, तेथें हे लोक स्फोट उडवून देणार! हा त्यांचा खास मान! पण निदान आपण ह्या सर्व बाबतींत प्रामाणिकपणा तरी ठेवूं. वर उल्लेखिल्याप्रमाणें उद्दीपित भावना-विचारांच्या 'शक्ती'चें उत्पादन हीच जर कलानिर्मितीची एकमेव, अपरिहार्य फलश्रुति, तर प्रामाणिकपणानें आपण जितक्या होतील तितक्या बाजारी कलेच्या शाळा उघडल्या पाहिजेत; नि शहरांत अशी एकहि भिंत उरतां कामा नये कीं जिचा कानाकोपरा 'शक्ति'जनक पोस्टर्सनीं भरलेला नाहीं. रस्त्यारस्त्यावरून प्रचारी पत्रिकांचा व पुस्तकांचा नुसता पूर सोडून दिला पाहिजे. आभाळांतील जाहिरातींवर पैसा नुसता पाण्यासारखा खर्च व्हावा. प्रत्येक चौकांत नि उद्यानांत मार्क्स-लेनिन-स्टालिन ह्या त्रिमूर्तीचे किंवा दुसऱ्या कोणा आवडीच्या प्रेषितांचे पुतळे उभे केले जावेत. एका अंधारग्रस्त, जुनाट पत्रलेखकाची संगीतांतून सत्प्रेमाची स्फूर्ति होते ही कल्पना किती खुळचट! त्यापेक्षां संगीतांतून सोशल फॅसिझम किंवा दुसऱ्या कुठल्या तरी इझम्‌चा दिव्य साक्षात्कार झाला, तर स्वर्ग दोन बोटांच्याहि खालीं उतरावा!

विरोध-विकासवादी स्वर्गाची अशी ही पूर्वतयारी एकदां झाली, म्हणजे मग स्वस्थ चित्तानें, शांतपणानें विचार करावयाला सवड मिळावी. ह्या प्रयत्नांत होणारा मानवी शक्तीचा व इतर सामग्रीचा व्यय खरोखर अपव्ययच नव्हे का,

अशी शंका मनाला चाटून जावी. कलेचें ध्येय, तिचें कार्य, तिची फलश्रुति जर खरोखरच अशी असेल, तर मानसशास्त्र आणि प्राणिशास्त्र ह्यांचा थोडा अधिक उपयोग करून आपलें उद्दिष्ट कमी खर्चात साध्य करून घेणें शहाणपणाचें ठरणार नाहीं का? घोडे आणि डुकरें ह्यांची पैदास जर हव्या त्या प्रकृतीची करतां येते, तर मनुष्यांचीहि पैदास इच्छित प्रकारची करतां यावी. या मार्गानें विरोध-विकासी स्वर्ग भूमीवर आणण्यास कदाचित् थोडा जास्त वेळ लागेल. पण एकदां तो आला म्हणजे जास्त चिरस्थायी आणि सर्वव्यापी ठरावा. कारण, वरील परिच्छेदांतील भाषा वापरून सांगावयाचें तर, कला-हायड्रोलिक वर्क्समधून किती 'शक्ती'चें उत्पादन होईल, हें दोन गोष्टींवर अवलंबून राहाणार: एक म्हणजे त्यांतील दाबाचा जोर आणि तऱ्हा, दुसरी म्हणजे ज्या पृष्ठभागावर हा दाब लागावयाचा त्या पृष्ठभागाचा जोर आणि त्याची प्रकृति किंवा तऱ्हा. आणि ह्या दोन्ही गोष्टी अनिश्चित असणार, बदलत्या असणार. कलेचें प्रचारकार्य हें स्वाभाविकच कालनिष्ठ असणार; मग त्याचा रोख व्यक्तीवर असो वा समाजावर असो. म्हणून जो 'दाब', जें प्रचारकार्य वीस वर्षांच्या व्यक्तीबाबत यशस्वी होईल, तें प्रचारकार्य पन्नाशी उलटून गेलेल्या व्यक्तीच्या बाबतींत यशस्वी होईलच अशी ग्वाही देतां येणार नाहीं. त्याचप्रमाणें सर्व वीस वर्षें वयाच्या तरुणांवर आज जो 'दाब' परिणाम करूं शकेल, तोच दाब शंभर वर्षांनीं सगळ्या वीस वर्षांच्या तरुणांवर तसाच आणि तितकाच परिणाम करूं शकेलच असें नाहीं. तेव्हां अगदीं तर्कशुद्ध दृष्टीनें बघितलें तर कलाकृतींना दोनचार दिवस नाहीं तर वर्षापेक्षां अधिक जीवदान देण्याची जरुरी भासूं नये. त्यानंतर त्यांचें कार्य संपलें म्हणून त्याचा नाश करण्यास दिक्कत नसावी. आणि मग ओघानेंच कलावस्तुसंग्रह (museums) म्हणजे अडगळ हें आलें. तेव्हां त्यांनाहि त्वरित नष्ट करणें उचित. कारण कालबद्ध अशा कलाकृतींत चिर-कालीन असें काय असणार, कीं ज्याचा कुणी संग्रह करावा, त्यासाठीं museums बांधावीं! ज्यांचें सर्व स्वारस्य तात्कालिक भावना-विचार-उद्दीपनांत, त्यांना कोणत्या चिरकालीन मूल्यासाठीं उराशीं बाळगावयाचें? सारांश, विरोध-विकास-वादी कलामीमांसेंत सोन्याचीं अंडीं देणारी कोंबडी फक्त उपयोगाची; कारण त्या सोन्यांतून पिस्तुलें किंवा ट्रॅक्टर्स किंवा प्रयोगनलिका विकत घेतां येतात. बाकीच्या सर्व कोंबड्या समाजाला भार. विरोधविकासवादांत कलांची फलश्रुति ही अशी प्रचारसामग्रीची!

ज्या पातळीवरून प्रचारक कलांकडे पाहतो, त्याच पातळीवरून तत्त्वतः नीतिशास्त्रवेत्ताहि कलांकडे पाहतो. दोघांचेहि चष्मे एकाच भिगाचे; फरक फक्त रंगाचा. नीतिवादी विद्वान् काय किंवा प्रचारक काय, दोघांच्याहि दृष्टीनें विशिष्ट ध्येयें महत्त्वाचीं आणि कलांचें सारें कार्य म्हणजे ह्या ध्येयसिद्धीला मदत करणें. प्रचारकाप्रमाणें नीतिवादीहि कलांना किंमत देतो ती त्यांच्या साधनमूल्यांकरितां. पण नीतिवादी जग निराळा पवित्रा टाकतो. त्याचें साध्य, त्याचें ध्येय प्रचारकाच्या ध्येयाप्रमाणें तात्कालिक, बदलत्या अशा सामाजिक, आर्थिक किंवा राजकीय जीवनाशीं निगडित नसतें. नीतिवादी अशा ध्येयाऐवजीं जरा अधिक मूलभूत असें शिवम्‌चें ध्येय डोळ्यांपुढें ठेवतो. त्यामुळें कलांच्या नीतिगर्भ मीमांसेंत त्यांना जरा अधिक चिरकालीन असें वैभव प्राप्त होतें. क्षणभंगुर प्रचारकी मूल्यांपेक्षां हें नैतिक मूल्य जरासें कालातीत. पण म्हणूनच त्यानें कलांची गळचेपी अधिक परिणामकारक व्हावी. तथापि हा मुद्दा अप्रस्तुत आहे. मुख्य मुद्दा असा कीं, इच्छाशक्तीची योग्य दिशेनें प्रेरणा म्हणजे नीति; आणि नीतिवादाच्या दृष्टीनें कलांचें कार्य स्त्रीपुरुषांना आपली इच्छाशक्ति योग्य दिशेनें वळवायला शिकविणें हें. इच्छाशक्तीला अशी योग्य दिशेनें जाण्याची शिकवण मिळाली म्हणजे मग अर्थात् तिची परिणति नीतिशुद्ध आचरणांत, नैतिक रीत्या वागण्यांत होणारच. ही शिकवण कला दोन प्रकारांनीं देऊं शकते. एक अगदीं उघड प्रवचनी, नैतिक पाठांनीं; किंवा दुसऱ्या रीतीनें म्हणजे जरा आडवळपणानें, अप्रत्यक्ष रूपानें. पहिल्या प्रकाराची फोड करण्याची जरुरी नाहीं. दुसऱ्या प्रकारची प्रक्रिया ॲरिस्टॉट्‌लच्या विरेचनसिद्धांतांत दृष्टोत्पत्तीस येते. भय आणि करुणा ह्या भावनांचें विरेचन अथवा शुद्धीकरण शोकप्रधान नाटकें कसें करतात त्याचें ॲरिस्टॉट्‌लनें आपल्या काव्यमीमांसेंत वर्णन केलें आहे. ॲरिस्टॉट्‌लचा हा विरेचनसिद्धांत जरी वाङ्मयाबद्दलचा असला, तरी त्याला सर्वसामान्य स्वरूप देऊन त्या सिद्धान्तानुसार कलेचें कार्य काय, फलश्रुति काय ह्याचेंहि निदान करतां येतें. व्यापक स्वरूपांत ॲरिस्टॉट्‌लची कल्पना सर्व कलांना आणि सर्व भावनांना लागू करतां यावी. उघड उघड प्रवचनी कला, तद्वत् अप्रत्यक्ष रीतीनें भावनाशुद्धि करणारी कला ह्या दोन्हींकडून नीतिवादाची अपेक्षा एकच. मनुष्याच्या इच्छाशक्तीला इष्ट दिशेनें कार्यप्रवण करणें. आतां कलावंताचें ध्येय जर इतरांच्या इच्छाशक्तीला इष्ट दिशेनें कार्यप्रवण करणें हें मानावयाचें, तर तें ध्येय साधावयास निघण्यापूर्वी त्याला स्वतःला ह्या 'इष्ट दिशे'ची

सुस्पष्ट अशी कल्पना असावयाला हवी हें उघड आहे. कलावंताला स्वतःला ‘शिवम्’ची स्पष्ट कल्पना असली, तरच तो इतरांना ती कल्पना देऊं शकेल. पण अशा तऱ्हेची ‘शिवम्’ची कल्पना बांधणें, ‘इष्ट दिशा’ ठरविणें हें प्रथम दर्शनीं तरी प्रामुख्यानें बुद्धीचें, विचारशक्तीचें काम आहे. ती एक अमूर्त प्रकारची वैचारिक क्रिया आहे. उलट डोळसपणानें कलानिर्मितीकडे बघितलें, तर त्यांतील प्रक्रियांतून अशा अमूर्त वैचारिक कल्पनांचा फारसा पुरावा मिळत नाहीं. कलानिर्मितींत वैचारिक कल्पनांपेक्षां प्रत्यक्ष जिवंत संवेदनांची जाणीवच जास्त प्रखरपणें काम करीत असलेली दिसते. मनुष्यांनीं कशा तऱ्हेचीं चित्रें पहावीं, कशा तऱ्हेचें संगीत ऐकावें, कशा तऱ्हेच्या स्पर्शसुखानें पुलकित व्हावें, ह्याची फार तर थोडीशी अस्पष्ट कल्पना कलावंताच्या डोक्यांत असेल. लोकांनीं कशा तऱ्हेच्या इमारती बांधाव्या, कशा तऱ्हेच्या हालचालींत, आविर्भावांत गोडी मानावी, ह्याची अंधुक कल्पना तो आपणाला देऊं शकेल. पण मनुष्यमात्रानें कोणतीं दृश्यें इच्छावीं, ‘इष्ट’ मानावीं, अथवा श्रुतिसंवेदना इच्छाव्या, ‘इष्ट’ मानाव्या, अथवा कोणतें स्पर्शसुख इच्छावें, ‘इष्ट’ मानावें, मनुष्यमात्रानें कशा तऱ्हेच्या इमारती इच्छाव्या, ‘इष्ट’ मानाव्या, अथवा कशा तऱ्हेच्या हालचालींचा, आविर्भावांचा आनंद इच्छावा, ‘इष्ट’ मानावा—ह्याबद्दल मात्र कुठल्याहि कलावंताला अंधुक तरी कल्पना असते कीं नाहीं याबद्दल शंका आहे. मग कुठल्या तऱ्हेचें आचरण मनुष्यमात्रानें करावें, कोणती वागणूक इच्छावी, नैतिक दृष्ट्या ‘इष्ट’ समजावी, ह्याबद्दलची कल्पना तर दूरच राहिली. शुभ आणि अशुभ, इष्ट आणि अनिष्ट, शिव आणि अशिव, इच्छाशक्तीचें योग्य आणि अयोग्य वळण ह्या गोष्टींत कलावंताची जाणीव अज्ञानाच्या आसपासच फार तर वावरूं शकते. त्याची मजल फार तर एवढ्याच आशेपुरती (किंवा हळहळीपुरती) कीं, जीं दृश्यें मनुष्यांनीं पहावीं, ज्या श्रुतिसंवेदना त्यांनीं अनुभवाव्या असें त्याला वाटतें, तीं दृश्यें बघण्याची नि त्या श्रुतिसंवेदना अनुभवण्याची इच्छा मनुष्यमात्राला व्हावी. पण एवढ्यावरूनच मनुष्यमात्रानें काय पहाणें अथवा ऐकणें ‘इष्ट’ ह्याचें ज्ञान आपल्याला आहे, अशी शेखी मात्र तो कधींहि मिरवणार नाहीं. आणि यदाकदाचित् एखाद्या कलावंताला वाटलें कीं, हें ज्ञान आपल्याला आहे, तरीसुद्धां लोकांना ‘इष्ट’पणें काय इच्छावें व इच्छूं नये हें शिकविण्याचा अधिकार आपल्याला आहे असें तो समजणार नाहीं; लोकांना इष्टानिष्टाचा, शिवाशिवाचा प्रपंच शिकविण्याच्या आपल्या अधिकाराबाबत तो

सदैव साशंकच राहील.

कलावंताच्या डोक्यांत इतर कोणत्या बुद्धिगम्य कल्पना (concepts) असतात किंवा नसतात, कुणास ठाऊक, पण 'इष्ट दिशेनें प्रवृत्त अशी इच्छाशक्ति', नैतिक आचरण ह्यासारखी कल्पना खास तिथें नसते. तथापि एवढ्यानें नीतिवादी मीमांसक कच खाणार नाहीं आणि ॲरिस्टॉटल् त्यावर सहज उत्तर देईल कीं, कलावंताच्या दृष्टीनें कलेची फलश्रुति काय, तिचें कार्य काय, ह्याची व्याख्या करण्याचा आपला हेतु नसून, प्रेक्षकाच्या दृष्टीनें कलेची फलश्रुति, तिचें कार्य ठरविणें हा आपला उद्देश आहे. हें उत्तर जरा धाडसाचें वाटेल, पण तें अशक्य नाहीं. ॲरिस्टॉटल् आणखी पुढें आपली भूमिका विशद करून सांगेल कीं, प्रेक्षकाच्या दृष्टीनें कलेचें कार्य, तिची फलश्रुति ठरवितांना यच्चयावत् सर्व प्रेक्षकांशीं आपल्याला कर्तव्य नसून, फक्त आदर्श अशा प्रेक्षकाशींच आपल्याला कर्तव्य आहे. (आणि अर्थात् अशा आदर्श प्रेक्षकांत आपला स्वतःचा अंतर्भाव त्यानें उघडपणें केला नसला, तरी तो आलाच!) तेव्हां प्रश्न कलावंताच्या डोक्यांत 'इष्ट दिशेनें प्रवृत्त अशी इच्छाशक्ति', नैतिक आचरण अशासारखी कल्पना असते किंवा नसते हा नसून, प्रत्यक्षांत उत्कृष्ट कलाकृतीच्या आस्वादानें प्रेक्षकांत भावनाविरेचन, भावनाशुद्धि होते कीं नाहीं हा आहे. स्वतः ॲरिस्टॉट्ल्सारखा एकादा आदर्श प्रेक्षक गृहीत धरला, तर प्रत्यक्षांत कलाकृतीच्या आस्वादानें अशी भावनाशुद्धि, असें भावनाविरेचन होतें, अशी वस्तुस्थिति आहे, हा ॲरिस्टॉट्ल्चा दावा. आणि अशी वस्तुस्थिति आहे म्हणून कलेचें कार्य, तिची फलश्रुति म्हणजे भावनाशुद्धि, भावनाविरेचन, असा त्याचा निर्णय. ॲरिस्टॉट्ल्च्या कलामीमांसेचा असा सारांश थोडक्यांत सांगतांना माझ्या हातून तर्कशास्त्रज्ञ ॲरिस्टॉट्ल्ला कदाचित् जरासा अन्याय झाला असण्याचा संभव आहे. पण ॲरिस्टॉट्ल्च्या कलामीमांसेंतील तर्कदुष्टतेवर ह्या ठिकाणीं मी भर देणार नसल्यानें तो मुद्दा वगळला तरी चालेल. माझें ॲरिस्टॉट्ल्च्या भूमिकेबद्दल जें म्हणणें आहे तें थोडक्यांत असें :

पहिली गोष्ट ही कीं, आदर्श व्यक्ति ही एक व्याख्येच्या पलीकडे तरी असते किंवा जें सिद्ध करावयाचें तेंच ती गृहीत तरी धरावयाला लावते. तेव्हां अशा ह्या आदर्श व्यक्तीवर आधारलेल्या उपपत्त्यांबद्दल सामान्यतः साशंक असणेंच बरें. एखादा मीमांसक आदर्श व्यक्तीकडे बोट दाखवूं लागला कीं समजावें, त्याच्या पायाखालची वाळू कुठें तरी सरकते आहे. आदर्श व्यक्तीचें हें बुजगावणें

साधारणतः कुठल्या तरी उणीवेवर पांघरूण घालण्याकरितां दाखविलेलें असतें. प्रत्यक्षांत अशी आदर्श व्यक्ति कधींच सापडण्याचा संभव नसल्यानें तिच्यावर आधारलेल्या उपपत्तीचा खरेखोटेपणा प्रत्यक्षांत पडताळून बघितला जाण्याची भीति नसते. दुसरा मुद्दा असा कीं, ॲरिस्टॉट्लला अभिप्रेत असलेली भावना-शुद्धि (किंवा भावनाविरेचन) उघडउघडपणें विरेचक किंवा शुद्धिकारक अशा कलाकृतींनीं अधिक सुलभ आणि अधिक परिणामकारक व्हावी. आडवळणानें नीतिपाठ देणाऱ्या कलाकृतीपेक्षां उघडउघड सन्मार्ग शिकविणाऱ्या कलाकृतींची अधिक मातब्बरी. अर्थात् मनुष्याचें मन हें स्वभावतःच आडमुठें (perverse) असतें असा सिद्धांत असेल, तर गोष्ट वेगळी. पण मनुष्याचें मन जर असें स्वभावतःच आडमुठें (perverse) असतें असें मानलें, तर कलेच्या भावना-शुद्धीचा, भावनाविरेचनाचा मुळांतच बोजवारा उडतो. कारण, जो आडमुठेपणा (perversity) खुल्या, उघडउघड नीतिपाठांकडे पाठ वळवतो तो आडमुठेपणा छुप्या नीतिपाठांचे घुटके आनंदानें घेईलच हें कशावरून? माझा तिसरा मुद्दा असा कीं, भावना ही एक शारीरिक-मानसिक अवस्था आहे. तिच्यांत मज्जा-शक्ति आणि सहजप्रवृत्ति ह्यांचा एक विशिष्ट परिपाक असतो. श्रमानें, उप-योगानें मनुष्याच्या मज्जाशक्तीवर (nervous energy वर) फारसा उल्लेखनीय असा परिणाम होतोसें दिसत नाहीं. मनुष्याचे मज्जातंतु दमतात, ह्याला पुरावा नाहीं. शिवाय कुठल्याहि व्यक्तीच्या physiological capacities आणि त्यांचा उपयोग करणाऱ्या सहजप्रवृत्ती (instincts) ह्यांत कमीअधिक होण्याची, बदल-ण्याची पात्रता विशिष्ट अशा संकुचित मर्यादेपर्यंतच असते. अशा परिस्थितींत एक शारीरिक-मानसिक अवस्था जी भावना, तिचें विरेचन होऊं शकतें, ह्या कल्पनेला फारसा अर्थ नाहीं. निदान, ज्या अर्थानें भावना ही शारीरिक-मानसिक अवस्था असते असें आपण समजतों, त्या अर्थानें तरी भावनेचें विरेचन व शुद्धि होऊं शकते, असें मानण्याला आधार नाहीं. आणि माझा अखेरचा मुद्दा हा कीं, ॲरिस्टॉट्लच्या उपपत्तींतील विरेचनाच्या, शुद्धीच्या कल्पनेला वैद्यकीय अर्थ नसून, बहुधा विधिप्रधान (ritualistic) अर्थ असावा. त्या विधिप्रधान अर्थाचें स्वरूप थोडेंसें प्रायश्चित्तविधीसारखें (recantation-सारखें), कबुलीजबाबासारखें आहे. प्लेटोच्या एका 'संवादां'त[१] वाङ्मयाला

१. फीड्रस (Phaedrus)

अनुलक्षून विरेचन (purgation) हा शब्द वापरलेला आपणांस आढळतो. ह्या 'संवादां'त एक जण प्रथम एका देवतेची निर्भर्त्सना आपल्या लिखाणांत करून, मग त्याच देवतेचें स्तुतिगान करतांना दाखविला आहे. हें स्तुतिगान कां, तर त्यायोगें प्रायश्चित्तशुद्धि (purgation) होते म्हणून. थोड्याशा ग्राम्य भाषेंत सांगावयाचें, तर दोन्ही गालफडांत मारून घेऊन, चुकीबद्दल पश्चात्ताप झालेला दाखविणें, चुकीचा कबुलीजबाब देणें, ह्यांतलाच हा प्रकार आहे. अशा तऱ्हेच्या recantation ला, केलेली निर्भर्त्सना स्तुतिगानानें मागें घेण्याला ग्रीक वाङ्मयांत महत्त्व कां यावें, ह्याचा उलगडा ग्रीक नाट्यकलेचा उदय आणि विकास धर्मसमारंभांतून झाला होता, ह्या ऐतिहासिक घटनेनें होतो. आणि ॲरिस्टॉटल्च्या काव्यमीमांसेचा सारा रोख प्लेटोवर आहे हें ध्यानांत घेतलें, म्हणजे अशा भावनाशुद्धीवर तो आपल्या उपपत्तींत इतका भर कां देतो, हें गूढ उकलतें. पण आजच्या युगांत कलेच्या फलश्रुतीची व्याख्या करतांना ही विधिप्रधान भावनाशुद्धि फारशी प्रस्तुत समजतां येत नाहीं.

अथेन्समधील तरुराईच्या शिव आणि शीतल वातावरणांतून क्षणभर बाहेर पडून जरा जगाच्या तापत्या बाजाराकडे दृष्टिक्षेप केला, तर आपल्याला काय आढळतें? भावनाशुद्धीचाच आपला प्रश्न ह्या बाजारांत कोणत्या मोलानें विकतां येतो? सर्व जगाच्या विविध कलानिर्मितीची अथपासून आजपर्यंतची संपत्ति ध्यानांत घेतली, तर तिच्यामुळें मानवाच्या भावनांची कितपत शुद्धि झालेली आपल्याला दिसून येते? मानवाच्या नैतिक जाणिवेची कळी तिनें कितीशी खुलविलेली आपल्या निदर्शनास येते? शेलेनें एके ठिकाणीं म्हटलें आहे कीं, नीतीचें मर्म प्रीतींत असतें. नीतीची ही व्याख्या लावली, तर खिस्ती सनाच्या पहिल्या शतकांतील मानव आणि विसाव्या शतकांतील मानव यांत खरोखरच मोठा फरक आढळतो का? एकोणीस शतकांच्या धार्मिक कलाकृती आणि इमारती सतत अनुभवूनसुद्धां मानवांत प्रीतीची भावना कितपत शुद्ध किंवा विकसित झाली आहे? एकोणीस शतकांच्या कलास्वादानंतर मानवानें 'शिवम्'ची, सात्त्विक आत्मशक्तीची, कितीशी जोड केली आहे? वैयक्तिक जीवनांत प्रखर जाणिवेनें झालेल्या धर्ममतांतील, किंवा नीतिदृष्टींतील क्रांतीचीं उदाहरणें सहज दाखवितां येतील; पण मतक्रांतीच्या ह्या उदाहरणांपैकीं एकाचेंहि श्रेय कलेला घेतां येणार नाहीं. कलास्वादाचे परिणाम फार सूक्ष्म असतात, एवढेंच ह्यांतलें रहस्य नाहीं. पॉल मुनीचा चित्रपट पाहिला म्हणजे मलाहि आत्मसंतुष्ट

सात्त्विकतेची किंवा स्वतःच्या हीनतेची जाणीव होते. बेटोव्हन किंवा अब्दुल करीमखां यांचें संगीत ऐकलें म्हणजे उच्च आणि शुचिर्भूत वातावरणांत पदक्षेप केल्याचा ब्रह्मानंदहि मला अगदींच अपरिचित नाहीं. तद्वत् अनुराधापुरम्‌ची बुद्धाची मूर्ति पाहून कालातीत असें कांहीं तरी गूढ, संदिग्ध प्रकरण डोळ्यां-पुढें तरळूं लागतें हेंहि खरें! पण रात्रभर झोंप घेऊन दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं उठलें म्हणजे माझ्या आत्म्यांत काय स्थित्यंतर झालें आहे तें पाहतां कलास्वादानें किंवा सौंदर्यभक्तीनें अगदीं अगदीं सूक्ष्म प्रकारें कां होईना, माझी नैतिक उंची वाढली आहे, आत्मा इवलासा कां होईना पण 'शुद्ध' झाला आहे, असें छातीठोकपणें म्हणण्याचें धाष्टर्य मला तरी करवणार नाहीं! मातापितरांबद्दल कृतज्ञतेची भावना ज्यांना मुळांतच पारखी आहे अशा अपत्यांना 'किंग लिअर'चे भरपूर डोस विरेचक म्हणून देणारा नीतिवैद्य खरोखर मोठा धैर्यवान् प्राणी असला पाहिजे! तेव्हां कलेच्या कार्याची, तिच्या फलश्रुतीची व्याख्या नैतिक दृष्ट्या करावयाची, शिवस्वरूपानें करावयाची, तर ती केवळ एकाच अंधश्रद्धेवर: मनुष्याला पुनर्जन्म आहे आणि निरनिराळ्या जन्मांतून फिरत फिरत मनुष्याचा आत्मा पायरीपायरीनें, अत्यंत सूक्ष्मपणें पण हमखास, शेवटीं शिवस्वरूपाप्रत पोहोंचतो!

येथवर कसाबसा संयम राखलेली चुणचुणीत नि आधुनिक अशी व्यक्ति जरा उसळूनच सुचवील कीं, आजचें युग हें फोल तत्त्वचर्चेंतून काढलेल्या नीति-अनीतीच्या, शिव-अशिवाच्या कल्पनांवर विश्वास ठेवण्याइतकें दूधखुळें नाहीं. आजचें युग हें व्यावहारिक युग, Pragmatic युग, आहे. अर्थात् अशा युगाचें नीतिशास्त्र म्हणजे expediency; ज्या वेळेला जें उचित तें शिव किंवा नैतिक हें; आणि अशा युगाची कलामीमांसा म्हणजे functionalism किंवा औचित्यवाद, सौकर्यवाद. कारण कलानिर्मितीची व्यावहारिक (pragmatic) मीमांसा (विशेषतः प्राणिशास्त्राच्या आश्रयानें केलेली) सरळ functionalism-कडे, औचित्य किंवा सौकर्यवादाकडे बोट दाखविते. एकदां pragmatism—व्यवहारवाद—मान्य केला कीं functionalism—औचित्यवाद—ओघानें आलाच. थोडक्यांत functionalism किंवा औचित्यवाद म्हणजे न चावणारा बूट तो उत्तम बूट; इंग्रजी वाक्प्रचाराच्या भाषेंत 'The best glove is the one that fits.' ह्या भूमिकेंत सौंदर्य आणि साधन-औचित्य किंवा efficiency हे शब्द समानार्थक असतात. विशिष्ट हेतु सफल व्हावा म्हणून तयार केलेल्या वस्तूनें

ज़र तो हेतु पूर्णपणें सफल होत असेल, तर ती वस्तु सुंदर. बसायला चांगली सोयिस्कर अशी खुर्ची असली कीं ती सुंदर खुर्ची. ज्या पात्रांतून पाणी प्यायला कष्ट पडत नाहींत तें सुंदर पात्र. ज्या jugमधून पेय त्रासाशिवाय ओततां येतें तो jug सुंदर; मग तो सूंगकालीन असो वा सासानिद्कालीन. अशा रीतीनें कलेचें कार्य व कलावस्तूचें कार्य ह्यांची एकवाक्यता केली जाते. दोघांचीहि फलश्रुति एकच. साधनाचें साफल्य म्हणजे सौंदर्य, आणि उचित साधन म्हणजे कलाकृति, अशीं समीकरणें आपोआप तयार होतात. औचित्यवादाचीं (functionalismचीं) स्ट्रीमलाईन मोटारीसारखीं प्रात्यक्षिकें वाचकांच्या नित्याच्या परिचयाचीं असतील. आणि रोजच्या व्यवहारांतील भाषा वापरून औचित्यवादाची (functionalismची) व्याख्या करावयाची म्हणजे, चौकोनी भोकांसाठीं चौकोनी खुंट्या, आणि गोल भोकांसाठीं गोल खुंट्या, अशी व्हावी.

पण दुर्दैव असें कीं, ज्या खुंटीवर औचित्यवाद (functionalism) टांगावयाचा ती खुंटीच दगा देते आणि ज्या उद्देशानें ती तयार केली तो उद्देश तिच्यानें साधत नाहीं. निदान एक तरी अधिकारी मत असें आहे कीं, एका विशिष्ट प्रकारच्या समुद्रप्राण्याच्या देहाकृती इतक्या गुंतागुंतीच्या असतात कीं, त्यांचें त्या देहाच्या अवयवांच्या कार्यांशीं फार थोडें प्रमाण असलेलें आढळतें. अवयवाच्या आकृती त्या अवयवांकडून कोणतीं कामें करून घ्यावयाचीं ह्यावर अवलंबून असाव्या; पण ह्या समुद्रप्राण्यांत अवयवांच्या आकृतींचा त्यांच्याकडून होणाऱ्या कार्यांशीं फारसा घनिष्ठ संबंध जोडतां येत नाहीं. ह्या उदाहरणानें प्राणिशास्त्राच्या आधारावर विसंबण्यापूर्वी जरा विचार करावयाला लावावें. दुसरी गोष्ट अशी कीं, functionalism किंवा औचित्यवाद वास्तुकलेसारख्या कांहीं थोड्या ललित कलांना आणि कलाकुसरींच्या वस्तूंना, हस्तकलांना किंवा craftsना लावतांना फारशी अडचण कदाचित् भासणार नाहीं. रहावयाला सोयिस्कर असें घर तें सुंदर घर; पायाला सुखानें बसेल अशी चर्मकृति किंवा चप्पल ती सुंदर चप्पल; एवढ्यापुरतें ठीक आहे. इतकेंच नव्हे तर ख्रिस्ती चर्चची इमारत, मशिदीची इमारत आणि देवळाची इमारत या तिन्ही इमारतींचा एकच उपयोग असला, तरी ख्रिस्त्यांची प्रार्थना, मुसलमानांची प्रार्थना आणि हिंदूंची प्रार्थना ह्यांत असा कांहीं सूक्ष्म, तरल, गूढ भेद आहे कीं, त्या त्या प्रार्थनेवरच त्या त्या इमारतीचें औचित्य अवलंबून आहे, हेंहि एक वेळ मान्य. पण चित्रकला, शिल्पकला यांसारख्या इतर ललित कलांचा

विचार करावयाला लागलें म्हणजे औचित्यवादाच्या (functionalismच्या) भूमिकेवरून त्यांचा आस्वाद घेणें वाटतें तितकें सोपें नाहीं. दिवाणखान्यांत लावलेलें चित्र सुंदर कां, तर त्या दिवाणखान्याला तें शोभून दिसतें म्हणून, असें म्हटलें कीं, त्यांत तर्कदुष्टता आलीच. आणि एप्स्टाइनची भव्य शिल्पकृति 'Behold the Man' ठेवावयाला योग्य, उचित अशी इमारत धुंडून काढण्यांत, किंवा अजंठ्याच्या एका खोलींत उताणी ठेवलेली एक शिल्पकृति जिच्यांत शोभून दिसेल अशी इमारत शोधण्यांत functionalismच्या किंवा औचित्यवादाच्या पुरस्कर्त्यांच्या कल्पनाशक्तीला बराचसा शीण पडावा. आणि अखेरची गोष्ट म्हणजे एखादी पाश्चात्य संगीतांतील सिंफनी किंवा आपल्याकडील ख्याल यांचें व्यावहारिक औचित्य ठरवितांना औचित्यवाद्याची (functionalistची) थोडी फार तारांबळ झाली तर आश्चर्य नाहीं.

निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून कलांचें कार्य किंवा त्यांची फलश्रुति काय याचीं जीं निदानें केलीं जातात, त्यांची आपण चर्चा केली. आतां मी आणखी एका दृष्टिकोनाकडे वळणार आहें. प्रस्तुत निबंधांतील हा शेवटचा दृष्टिकोन विचारांत घेतलेला. हा दृष्टिकोन म्हणजे symbolist किंवा प्रतीकवादी दृष्टिकोन. त्याची चिकित्सा करतांना संस्कृतीच्या काव्यमय, तरल, विरल अशा वातावरणांत आपणांला संचार करावा लागणार आहे. ह्या काव्यमय वातावरणांत सत्य आणि सौंदर्य (मग त्याचा अर्थ कांहीं कां असेना) ह्यांचें मोहक मीलन होतें आणि त्या मीलनांतून आनंदाचीं अनेक कारंजीं उडूं लागतात. ह्या तरल संमोहनविश्वांत ज्ञान आणि रसिकता हातांत हात घालून स्वैर विहार करतात. आणि मग स्वर्गाचीं कवाडें आपोआपच उघडूं लागतात. आम्हां भारतीयांना प्रतीकात्मक कलेचें विशेष वेड आहे. मानसिक प्रक्रियांचा हा एक विचित्रच दुर्विलास आहे कीं, आपल्या कलाकृतींचें विविध सौंदर्य डावलून आपण त्यांतील क्षुल्लक प्रतीकार्थाला जगापुढें प्रशंसेची भीक मागायला लावावी. भारतीय कलेचीं नितांतसुंदर दृश्यें पाहतांना कितीदां तरी मनाला एक विचार पोखरून गेला आहे; त्यांच्या आश्चर्यचकित करून सोडणाऱ्या लयबद्ध रेषा-रंग-घनता ह्यांच्या अलौकिक रचना बघितल्या म्हणजे त्यांच्या माथीं प्रतीकाचा टिळा लावणाऱ्या दैवानें केवढें क्रूर विडंबन त्यांच्या नशिबीं लिहिलें आहे, या जाणिवेनें मन विषण्ण होतें. पण जगाची नजर ही मेडुसाच्या दृष्टीसारखी असते. ती लागते, आणि तिच्या प्रशंसेंत मृत्यूचें जहर असतें. ह्या प्रतीकात्मक

आस्वादाचा हा एक अधिकारी नमुना पहा : "संज्ञाप्रवाहाच्या किनाऱ्यापर्यंतचा कल्पनाचक्षूंनीं बघितलेला जो प्रदेश त्यांतील, म्हणजेच चित्रांतील, पुरोगामी प्रवाह हा संवेदनातीत (metaphysical) आहे...स्वतःच्या हृदयांत जी वास्तवता, जें सत्य चित्रकार बाळगतो, त्याचाच आविष्कार दृक्संवेद्य भाषेंत चित्रकार करीत असतो.[१]" (स्टेला क्रामरिश : ए सर्व्हे ऑफ पेंटिंग इन द डेक्कन, १९३९). मेडुसाची नजर नुसती लागते इतकेंच नाहीं तर तिच्यांत मृत्यु असतो! प्रतीकाच्या खुळचट कल्पनांनीं कला किती निर्जीव व पाणचट होऊं शकते हें पाहवयाचेंच असेल तर कुठल्याहि बंगाली कलाकृतींच्या प्रदर्शनाला एकदां भेट देऊन यावें. पण ही सारी माझी वैयक्तिक प्रतिक्रिया झाली. मुख्य मुद्दा माझ्या आवडीनिवडीचा नसून कलेच्या प्रतीक-स्वरूपाचा आहे.

प्रतीक म्हणजे चिन्ह; एक प्रकारचें शॉर्टहँड किंवा लघुलिपि. प्रतीक ज्या गोष्टीचें चिन्ह असतें ती गोष्ट प्रतीकापेक्षां मोठी असते. प्रतीकाच्या लघुलिपींत जो आशय भरलेला असतो, त्याच्या मर्यादा लघुलिपीपेक्षां जास्त विस्तृत असतात. प्रतीकांत संपूर्ण आशय संक्षिप्त रूपानें व्यक्त केलेला असतो. जेव्हां आपण एखादें प्रतीक पाहतों तेव्हां आपली जाणीव त्या प्रतीकापुरतीच मर्यादित रहात नाहीं. प्रतीकाच्या दृश्यानें आपल्या मनांत प्रतीकापेक्षां मोठ्या, जास्त व्यापक अशा आशयाची जाणीव जागृत होते. प्रतीकाच्या संक्षिप्त जाणिवेवरून आपण त्यापेक्षां अधिक व्यापक अशा जाणिवेचें अनुमान करतों. अशा तऱ्हेनें जें अनुमानिलें जातें, त्याचें प्रतीक म्हणजे आपली चिन्हात्मक संक्षिप्त जाणीव. लांबून भगवें फडफडणारें निशाण दिसलें म्हणजे वाटसराला आपला गांव जवळ आला अशी जाणीव होते. म्हणजे भगवें निशाण हें गांवाचें प्रतीक, चिन्ह. भगव्या निशाणाच्या संक्षिप्त, मर्यादित जाणिवेनें गांवाच्या अधिक व्यापक अशा आशयाची जाणीव निर्माण होते. चिन्हावरून ज्या गोष्टीचें तें चिन्ह त्या गोष्टीचा बोध होतो. प्रतीकाचें असें चिन्हस्वरूप, संकेतस्वरूप किंवा संक्षिप्त स्वरूप स्पष्ट झालें म्हणजे मग पहिला प्रश्न उद्भवतो तो हा कीं, कला कशाचें प्रतीक किंवा चिन्ह असूं शकेल? कोणता आशय, कोणती जाणीव कलेंत संक्षिप्त रूपानें किंवा संकेतरूपानें व्यक्त केली जाते? प्रतीकवाद ह्या प्रश्नाचें उत्तर देतो तें

[१] "The forward movement within the visualised borderland of consciousness, i e. within the painting is metaphysical.... The painter puts down in visual terms that reality which he carries within himself."

असें कीं, कला ही कलावंताच्या विश्वकल्पनेचें (vision of reality चें) प्रतीक असते. स्टेला क्रामरिशच्या शब्दांत: जी विश्वकल्पना, जी वास्तवता, जें विश्वसत्य कलावंत आपल्या हृदयांत बाळगीत असतो, त्या विश्वकल्पनेचें, वास्तवतेचें, विश्वसत्याचें प्रतीक त्याच्या कलेंत असतें. आणि ह्या विश्वकल्पनेची, वास्तवतेची, विश्वसत्याची मानवी संज्ञा किंवा जाणीव, स्टेला क्रामरिशनेंच म्हटल्याप्रमाणें, संवेदनातीत, केवळ बुद्धीनें अथवा कल्पनेनेंच आकलन होणारी अशी असते. दिक्कालांतून आरपार पाहणारी अशी ही कलावंताची दृष्टि. घटनांच्या, वस्तूंच्या, म्हणजेच विश्वाच्या, बाह्य उपाधि बाजूला सारून कलावंत थेट त्यांच्या आत्म्याला हात घालतो. विश्वाचा गाभा अशा रीतीनें उकलून दाखविण्याचे कलावंताचे दोन मार्ग असतात. पहिला मार्ग हा बुद्धिप्रधान मार्ग असतो. त्यांत विश्लेषण आणि तर्कशास्त्र ह्यांच्या साहाय्यानें कलावंत आपलें कार्य पार पाडतो. म्हणून ह्या मार्गानें विश्वस्वरूपाची, विश्वसत्याची जी जाणीव त्याला होते ती अनुमानित असते; साक्षात्कारासारखी नसते. निसर्गानुसारी (naturalistic) कलेमध्यें अशा तऱ्हेची अनुमानित जाणीव व्यक्त केलेली असते. ग्रीक कलेंत आपल्याला अशा प्रकारच्या अनुमानित विश्वस्वरूपाचीं, विश्वसत्याचीं उदाहरणें पहावयास मिळतील. कलावंतानें आपलें जडसृष्टीचें विश्लेषण मानवी मनोव्यापारांच्या, संज्ञाप्रवाहांच्या अनुषंगानें केलें म्हणजे जें अनुमानित विश्वस्वरूप, विश्वसत्य प्रकट होतें, त्याचें प्रतीक अतिवास्तव (surrealist) कलेमध्यें आपणास आढळेल. पिकास्सोची कला ह्या दुसऱ्या प्रकारच्या प्रतीकाचें उत्कृष्ट उदाहरण आहे. तिसऱ्या प्रतीककलेंत केवळ बुद्धिगम्य, अमूर्त कल्पना (ideas) ह्यांचीं प्रतीकें असतात. ही केवळ बुद्धिगम्य प्रतीककला; आणि एप्स्टाइनच्या शिल्पकृतींत आपणांस तिचीं उदाहरणें पहावयास मिळतील. ह्याच्या उलट, विश्वाचा आशय उकलण्याचा भावनाप्रधान असा दुसरा मार्ग आहे. कलावंताची विश्वकल्पना ही एका भावनोद्रेकांतून जन्मास येते. ह्या भावनोद्रेकांत विश्वसत्याची तत्काल जाणीव झालेली असते. त्यांत विश्लेषणाला किंवा तर्काला जागा नसते. ह्या भावनोद्रेकाचें स्वरूप थोडेंसें दैवी साक्षात्कारासारखें असतें. अशा तऱ्हेची विश्वस्वरूपाची किंवा विश्वसत्याची जाणीव बहुतेक सर्व पंथांच्या धार्मिक कलेंतून प्रतीकरूपानें प्रकट झालेली आपणांस आढळेल. विश्लेषण आणि तर्क व भावनोद्रेक आणि साक्षात्कार असे हे दोन निरनिराळे मार्ग प्रतीकवादी कलेला उपलब्ध आहेत.

पण कोणताहि मार्ग घेतला तरी प्रतीक-प्रक्रिया एकच आणि कलावंताचा धर्म तोच. ह्या प्रक्रियेचें आणि ह्या धर्माचें वर्डस्वर्थनें 'काव्यपूर्ण' भाषेंत वर्णन केलें आहे. कवीला अनुलक्षून जरी हें वर्णन असलें, तरी तें सर्व कलावंतांना लागू व्हावें; कारण कवि हा बोलूनचालूनच कलावंताचा प्रतिनिधि. वर्डस्वर्थ म्हणतो, कवि हा क्षणजीवी प्राणी असतो. पण त्या क्षणजीवनांतच त्याला विश्वस्वरूपाचें, विश्वसत्याचें अगाध दर्शन होतें. आणि मग आपल्यापेक्षां कमी भाग्यवान् अशा मानवांसाठीं कवि ही अगाध अनुभूति जरा संक्षिप्त, संकुचित अशा चिन्हमात्र अनुभूतीच्या द्वारें व्यक्त करतो. सामान्य मानवांनाहि विश्व-सत्याचें आकलन व्हावें, त्यांचीहि नजर जडसृष्टीच्या बाह्य उपाधींना टाळून विश्वस्वरूपाच्या अंतिम गाभ्यापर्यंत पोहोंचावी, आपल्या दिव्य अनुभूतीचे तेहि, अंशमात्रानें कां होईना, वांटेकरी व्हावे, ह्या उदात्त हेतूनें प्रेरित होऊन कवि आपलें काव्य लिहितो. उच्च-नीच पातळींची भाषा वाचकांना जास्त प्रिय असेल, तर ती वापरून असें म्हणतां येईल कीं, कवि हा नीच किंवा खालच्या पातळीवरील अनुभूतीच्या द्वारा सामान्य माणसाला उच्च किंवा वरच्या पातळीं-वरील अनुभूतीच्या आनंदशिखराभोंवतीं उड्डाण करण्याचें सामर्थ्य प्राप्त करून देतो! "व्हाय् एक्झिबिट् वर्क्स् ऑफ आर्ट" (१९४५) ह्या निबंधांत डॉ. कुमारस्वामी सांगतात कीं, "कलेचें कार्य मुख्यत्वें संज्ञानाचें (gnosis चें) निवेदन करणें हें आहे." डॉ. कुमारस्वामींच्या वाक्याला थोडीशी पुस्ती जोडून हें संज्ञान अनुमानित (mediate) किंवा साक्षात्कारासारखें (immediate) असूं शकतें असें म्हटलें म्हणजे त्यांत कलेच्या प्रतीकवादी कार्याचें सम्यक् वर्णन आलें.

विश्वसत्याचें, विश्वस्वरूपाचें, ओझरतें कां होईना, दर्शन व्हावें अशी मलाहि ओढ आहे आणि विश्वसत्याच्या विविधरंगी, विविधरूपी वैभवाबद्दल मलाहि आदरच आहे. पण कलेंत आणि कलामीमांसेंत ह्या विश्वकल्पनेनें कितपत लुडबुड करावी ह्याबद्दल मात्र मी जरा साशंक आहें. ज्यांना ही लुडबुड रास्त वाटते त्यांचा माझ्या मतें थोडासा घोटाळा होत असावा. स्फूर्तिकारण अथवा प्रेरक घटना आणि उत्स्फूर्त कृति अथवा प्रेरित कृति, निमित्त आणि कार्य ह्या दोहोंमध्यें ते जरा गोंधळ करीत असावे. स्फूर्तिकारणें अथवा प्रेरक घटना म्हणजे ज्या प्रसंगांतून कलानिर्मितीला सुरुवात होते ते प्रसंग. हे प्रसंग इतके विविध असतात आणि असूं शकतात कीं त्याला अंतच नाहीं. आणि चेतक

प्रसंगांच्या ह्या विविधतेंत गैरवाजवी असें कांहीं नाहीं. एकाद्या कलानिर्मितीची सुरुवात आश्रयदात्याला स्वतःचा पोर्ट्रेट हवा आहे अशा प्रसंगांतून होईल; दुसरा एखादा कलावंत नगरसंस्थेनें आपलें सार्वजनिक सभागृह बांधण्याकरितां निवडलेला असेल; तिसऱ्या एखाद्या कलावंताला भूमिगत रेल्वे कंपनीनें किंवा इन्शुरन्स कंपनीनें आपल्या इमारती सजवण्यासाठीं लागणाऱ्या शिल्पकृती बनवण्याची 'ऑर्डर' दिली असेल. क्वचित् वेळीं स्फूर्तिकारण, चेतक प्रसंग अगदीं अभावितपणें, आकस्मिक रीत्या घडलेला योगायोग असेल. अशा एका प्रसंगाचें एप्स्टाइननें केलेलें पुढील वर्णन उद्बोधक ठरावें:

"माझ्या कानीं बाखकृत बी मायनर मॅसचें संगीत पडत आहे. त्यांतील 'क्रूसिफिक्सस' हा विभाग ऐकत असतांना माझें हृदय एका अगाध शांततेच्या, संमिश्र भीति आणि आदराच्या भावनांनीं भरून जात आहे. संगीताचे सूर लांबून येत आहेत, आणि ह्या अशा मनःस्थितींत माझ्या 'कॉंसुमाटुम एस्ट' ह्या शिल्पकृतीची कल्पना माझ्या अंतश्चक्षूंसमोर तरळूं लागते."[१]

हें झालें चेतक प्रसंगाचें वर्णन. पण महत्त्वाचें वाक्य पुढें आहे. तें असें:

"एकदम ती देहाकृति माझ्या मनश्चक्षूंसमोर नखशिखांत अविच्छिन्न स्वरूपांत साकार होते."[२]

ही देहाकृति, ही ख्राइस्टची मूर्ति ही महत्त्वाची आहे. तिचें माहात्म्य आहे प्रस्तुत संदर्भांत. एप्स्टाइनच पुढें लिहितो:

"ही आकृति, हा आकार हीच महत्त्वाची गोष्ट आहे. इथें मादाम तुसॉदच्या मेणाच्या बाहुल्यांच्या प्रदर्शनांतल्याप्रमाणें प्रतिकृतीनें, representation नें, हुबेहूब नकलेनें प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत धूळ फेकतां येते कीं नाहीं ह्या गोष्टीला महत्त्व नाहीं."[३]

तेव्हां थोड्या वेळापूर्वीच म्हटल्याप्रमाणें, स्फूर्तिकारणें, चेतक प्रसंग विविध असूं शकतात. प्रत्येक कालाचें किंवा युगाचें एक प्रकारचें विशिष्ट असें मानसिक किंवा वैचारिक किंवा आध्यात्मिक वातावरण असतें. ह्या वातावरणांत हरतऱ्हेच्या कल्पना सदैव तरंगत असतात. अशा कल्पनांपैकीं कुठलीहि एखादी

१ "I have been listening to Bach's B minor Mass. In the section 'Crucifixus,' I have a feeling of tremendous quiet or awe. The music comes from a great distance and in this mood I conceive my Consummatum Est.'"

२ "I see the figure complete as a whole."

3 "This shape is the important thing, not whether the eye is fooled by representation as at Madame Tussaud's work."

कल्पना किंवा घटना कलावंताला चेतना देऊं शकते. पण ही कल्पना किंवा घटना कांहीं झालें तरी निमित्तमात्रच. ती एक योगायोगाची बाब. खरें महत्त्व कार्याचें, उत्स्फूर्त कृतीचें, एप्स्टाइननें उल्लेखिलेल्या 'आकारा'चें. निमित्त ख्रिस्ती पुराण; पण कृति राफेलचें 'ट्रान्सफिगुरेशन' हें चित्र. निमित्त बौद्ध-धर्मीय कल्पना; पण कृति स्तूप. निमित्त व्रजप्रेमप्रसंग; पण कृति होरी. अशी ही निमित्त-कृतींची जोडी अखंड आहे.

कलामीमांसेंत निमित्त आणि कार्य, स्फूर्तिकारण आणि उत्स्फूर्त कृति यांचा गोंधळ करणें म्हणजे सर्व कलांना वाङ्मयाच्या पातळीवर ओढण्यासारखें आहे. मग शब्दांचें जें कार्य तेंच ध्वनि, रंग, रेषा, घन-आकृति इत्यादींचेंहि कार्य असें मानावें लागतें. आतां भाषा हें मनुष्यानें तयार केलेलें एक साधन आहे. तिचा उद्भव कसा झाला? तर निवेदनासाठीं, एका मनुष्याच्या मनांत काय आहे तें दुसऱ्या मनुष्याला सांगण्यासाठीं. तेव्हां प्रामुख्यानें निवेदनाच्या, दुसऱ्यास आपला आशय कळविण्याच्या, विशिष्ट हेतूनें भाषा उत्पन्न झाली. अनेक शतकांच्या सरावाचे भाषेवर संस्कार झाले. तिचें निवेदन-सामर्थ्य वाढलें. मनुष्यांच्या कल्पना आणि भावना, त्यांची मनःस्थिति, त्यांचा हरप्रकारचा आशय व्यक्त करण्याचें साधन म्हणून भाषेची कार्यक्षमता अधिकाधिक पाजळली गेली. आज भाषेचें जें ब्व्हंशीं विकसित स्वरूप आपल्याला दिसतें, त्याच्या मुळाशीं ही निवेदनाची जरुरी आहे. अशी ही भाषा स्वभावतःच मनुष्याच्या मनांतील आशयाचा आविष्कार संपूर्णतया करण्याला पात्र होते. निदान ज्या प्रमाणांत आणि जितक्या असंदिग्ध रीतीनें भाषा मानवी आशय व्यक्त करूं शकते, त्या प्रमाणांत आणि तितक्या असंदिग्धपणें तो कुठल्याहि दृश्य, श्राव्य अथवा इतर केवळ संवेदनामाध्यमानें व्यक्त होणें निसर्गतःच अशक्य आहे. तेव्हां निवेदनाचें साधन म्हणून भाषेचा उपयोग जितक्या कांटेकोरपणानें आणि निःसंदिग्धपणें आपण करूं शकतों, तितका कांटेकोरपणा, तितकी निःसंदिग्धता वाङ्मयाखेरीज इतर कलांत संभवत नाहीं. आतां डॉ. कुमारस्वामींनीं म्हटल्याप्रमाणें कलेचें कार्य जर मुख्यत्वें संज्ञानाचें (gnosis चें) प्रकटीकरण हें असेल, तर हें कार्य इतर कोणत्याहि ललित कलेपेक्षां भाषेच्या साह्यानें अधिक स्पष्ट व सुकर होईल, हें उघड आहे. आपल्याला ज्या विश्वस्वरूपाचा साक्षात्कार झाला तें विश्वस्वरूप, अथवा ज्या विश्वसत्याचें आपल्या बुद्धीला आकलन झालें तें विश्वसत्य ह्यांचा प्रतीकात्मक आविष्कार करण्यासाठीं मग कांहीं कलावंत काव्य किंवा ललित वाङ्मय सोडून

इतर ललित कलांचा आश्रय कां करतात ? समजून उमजून जर ते असें दुय्यम प्रतीचें निवेदन-माध्यम वापरीत असतील, तर ते कुठल्या तरी दुष्ट मोहाला बळी पडत असले पाहिजेत हें खचित. कारण त्यांचें संज्ञान (gnosis)—मग तें अनुमानित असो वा साक्षात्कारी असो—जेव्हां ह्या वाङ्मयेतर कलांतून प्रतीक-रूपानें ते व्यक्त करतात, तेव्हां त्या संज्ञानाचें (gnosis) चें आकलन सहज होत नाहीं. कमीअधिक प्रमाणांत त्या आकलनाला खुद्द कलावंताच्या किंवा एखाद्या जाणत्या टीकाकाराच्या शाब्दिक मल्लिनाथीची जरूरी असते. ह्या वस्तुस्थितीकडे कलावंत बुद्ध्या डोळेझांक करतात का ? ह्यावर कुणी असें उत्तर देईल कीं, कलावंताचें सामान्यतः भाषेवर प्रभुत्व नसतें. ते ज्या इतर साधनांचा उपयोग करतात, त्यांवर त्यांचें प्रभुत्व असतें. अर्थात् त्यांना ह्या इतर साधनांचा उपयोग जितक्या कुशलतेनें, अचूक रीतीनें, परिणामकारकपणें आणि लीलया करतां येतो तितक्या कुशलतेनें, अचूक रीतीनें, परिणामकारकपणें आणि लीलया भाषेचा उपयोग करतां येत नाहीं. म्हणून ते आपलें संज्ञान (gnosis) निवेदन करण्याकरितां भाषेऐवजीं इतर साधनांचा आश्रय करतात. पण हें उत्तर प्रथमदर्शनीं ठीक वाटलें तरी त्यानें समाधान होणें कठीण. कारण कांहीं कला-वंतांनीं कलाप्रश्नांवरील वाग्युद्धांतहि चारदोन हात केले आहेत. ते ज्यांनीं पाहिले असतील, त्यांना त्यांच्या भाषाप्रभुत्वाबद्दल शंका राहणार नाहीं. समकालीन खंद्या लेखकाच्या लेखणीपेक्षां आपली लेखणी प्रखरपणांत आणि परिणाम-कारकतेंत कांकणभर जास्तच, ह्याचा त्यांनीं पुरावा दिला आहे. पण वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, कलावंतांना तथाकथित भाषाप्रभुत्वाची तितकीशी जरूरीहि नसते. एप्स्टाइननें आपल्या 'Genesis' ह्या शिल्पकृतींतून जें संज्ञान (gnosis) प्रतीकरूपानें व्यक्त केलें त्याचें पुढील एप्स्टाइनच्याच शब्दांतील वर्णन पहा आणि मग ठरवा कीं, शब्दांची भाषा अधिक संदिग्ध कीं शिल्पाची :

"I felt the necessity for giving expression to the profoundly elemental in motherhood, the deep-down instinctive female, without the trappings and charm of what is known as feminine; my feminine would be the eternal primeval feminine, the mother of the races. The figure from the base upward, beginning just under the knees, seems to rise from the earth itself. From that the broad thighs and buttocks ascend, base solid and permanent for her who is to be the bearer of man. She feels within herself the child moving, her

hand instinctively and soothingly placed where it can feel this enclosed new life so closely bound within herself. The expression of the head is one of calm, mindless wonder."......"Complete in herself, now that there is that within her for which she was created, she is serene and majestic, and elemental force of nature."...... "Within her man takes on new hope for the future. The generous earth gives herself up to us, meets our masculine desires and says : 'Rejoice, I am Fruifulness, I am Plentitude.'"

अर्थात् वरील अवतरणाबद्दल एक गोष्ट नमूद केली पाहिजे. एपूस्टाइनची केवळ शिल्पकृति बघून हे विचार सुचतीलच असें नाहीं. प्रेक्षकांच्या मनांत प्रथमपासूनच अशा कांहीं कल्पना त्या शिल्पकृतींतून हुडकायची इच्छा असल्या-खेरीज ह्या सर्व कल्पनांची केवळ ती शिल्पकृति जाणीव करून देणार नाहीं. ह्याच्या उलट प्रेक्षकांत असा प्रतीकार्थ शोधण्याची पात्रता असो वा नसो, जर त्यांच्याजवळ साधी दृश्य संवेदना किंवा स्पर्शसंवेदना अनुभवण्याची शक्ति असेल, जर त्यांचे फक्त डोळे आणि हात शाबूत असतील, तर त्यांना एपूस्टाइनच्या शिल्पकृतीचा शिल्पकृति म्हणून आस्वाद घ्यायला अडचण पडणार नाहीं. कुठल्याहि प्रकारच्या आवांतर मल्लिनाथीशिवाय त्या शिल्पकृतींतील खरोखरच आश्चर्यजनक अशा घन आकृतींच्या आणि रेषांच्या रचनांचा त्यांना तत्काल प्रत्यय आल्यावांचून रहाणार नाहीं.

सारांश, वाङ्मयेतर कलांचीं माध्यमें कलावंत दोन कारणांकरितां वापरीत असण्याचा संभव आहे. एक तर दुय्यम प्रतीचें, संदिग्ध माध्यम मुद्दाम वापरण्याइतके ते हटवादी, आडमुठे किंवा दिशाभूल झालेले वेडे लोक असावेत, आणि जें स्पष्टपणें शब्दांत सांगतां येतें, तें मुद्दाम आडवळणानें इतर साधलांच्या द्वारां सांगण्यांत त्यांना एक प्रकारचें विपरीत समाधान लाभत असावें. किंवा दुसरें म्हणजे कवीला जें व्यक्त करावयाचें असतें, त्यापेक्षां निराळें कांहीं तरी ह्या इतर कलावंतांना व्यक्त करावयाचें असावें. कवीचें संज्ञान (gnosis) आणि इतर कलावंतांची अनुभूति ह्यांत मुळांतच फरक असावा आणि ह्या फरकाप्रमाणें त्यांच्या माध्यमांतहि अपरिहार्य फरक असावा. एपूस्टाइनची शिल्पकृति आणि त्यावरची त्याची स्वतःची शाब्दिक मल्लिनाथी ह्या दोहोंचा विचार करून वाचक ह्यांतील विवेक सहज समजतील.

एपूस्टाइनच्या अवतरणाच्या अनुरोधानें दुसराहि एक मुद्दा लक्षांत यावा.

मोठ्या आशयाचें संक्षिप्त चिन्ह म्हणजे प्रतीक. म्हणून प्रतीकात्म कलेचें कार्य प्रतीकामार्फत मोठा आशय व्यक्त करणें. अशा ह्या प्रतीकवादांत एक गोष्ट गृहीत धरली जाते. ती ही कीं, कलाकृतींचीं अंगोपांगें जीं एकत्र आलेलीं असतात त्यांत प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष रीत्या तर्कतत्त्वें अध्याहृत असतात. कलाकृतीची आंतरिक सुसंघटना ही कळत वा नकळत तर्कप्रधान असते. कारण अशी तर्कनिष्ठता गृहीत धरली नाहीं, तर आशय आणि प्रतीक, जें व्यक्त करावयाचें तें आणि ज्या संक्षिप्त चिन्हानें तें व्यक्त करावयाचें तें चिन्ह ह्या दोहोंना सांधणारा दुसरा दुवा मिळत नाहीं. अशा ह्या गृहीत तर्कनिष्ठतेचा परिणाम दुहेरी होतो; एक तर त्यामुळें कलाकृतींत प्रतीकें हुडकण्याची संवय बोकाळते आणि टीकाकारच नव्हे तर खुद्द कलावंतहि कलाकृति बघितली कीं, तिच्या माथीं अवास्तव, अनावश्यक आणि कपोलकल्पित असा 'अर्थ' विशद करणारीं भाष्यें लादूं लागतात. 'जेनेसिस'मधील मूर्ति मांड्यांपर्यंतच कां घेतली, तर एप्स्टाइन म्हणतो त्याप्रमाणें "ती प्रत्यक्ष धरणींतूनच वर येत आहे," असें भासावें म्हणून! जणूं कांहीं मांड्यांच्याखालीं फक्त पोटऱ्यांपर्यंत ती घेतली असती, तर ती "प्रत्यक्ष धरणींतूनच" वर येत आहे असें भासलें नसतें! कदाचित् "प्रत्यक्ष धरणींतूनच" वर येण्याचा आभास निर्माण करावयाला पोटऱ्यांपेक्षां मांड्या जास्त योग्य, अशी एप्स्टाइनप्रमाणें वाचकांचीहि श्रद्धा किंवा खात्री असल्यास, न कळे. पण ह्या सर्व द्राविडी कल्पनेची खरोखरच जरूरी आहे का ? त्यापेक्षां साध्या सरळ शिल्पकलादृष्टीनें ही मूर्ति फक्त मांड्यांपर्यंतच घेणें कसें अपरिहार्य आहे त्याचा प्रत्यय येत नाहीं का? कारण ही सर्व मूर्ति एका त्रिकोणांत बसविली आहे; त्या मूर्तीच्या आकारांतील सर्व घन आकृतींचें आणि रेषांचें वळण, त्यांचा लय असा आहे कीं तीं त्रिकोणाच्या निमुळत्या शेंड्यापासून खालीं त्रिकोणाच्या पायाकडे अधिकाधिक रुंद, भरीव होत जातात. ह्या भरीव, रुंद लयाचा परमोच्च बिंदु त्रिकोणाच्या पायाजवळ आणि मूर्तीच्या मांड्यांजवळ, मांड्यांच्याखालीं हा भरीव लय उतरविणें अशक्य. ही मूर्ती जर मांड्यांच्याहि खालीं घेतली असती, तर तिच्या रचनेंतील हा भरीव लय संपून त्या लयाची दोन गुडघे आणि दोन पोटऱ्या ह्यांच्या कमी भरीव अशा दोन क्षीण आकारांत विभागणी करावी लागली असती. कारण मानवी देहाच्या मुख्य आकारानुसारच मूर्तीचा आकार त्रिकोणांत बसवावयाचा आहे. जेथें मांड्या संपतात तेथेंच हा सलग घनतेचा भरीव लय संपतो. त्याखालीं दोन वेगवेगळ्या गुडघ्या-

पोटऱ्यांचे अलग अलग असे कमी घनतेचे आकार येतात. म्हणजे मूर्ति मांड्याखालीं घ्यावयाची, तर तिच्या भरीव लयाची दोन क्षीण लयांत विभागणी होणें अपरिहार्य. आणि मुख्य लयच जर असा क्षीण केला, तर त्या शिल्पकृतीच्या एकंदर रचनेचाहि लय आपोआपच क्षीण होणार. शिल्पकार एप्स्टाइन घन लयाची ही अपरिहार्यता स्वयंस्फूर्तीनें ओळखूं शकला आणि आपली मूर्ति त्यानें अंतःप्रेरणेनेंच मांड्यांपर्यंत घेतली. पण प्रतीकवादी टीकाकाराचें एवढ्यानें समाधान झालें नाहीं. त्यानें शिल्पकलानिष्ठ अपरिहार्यतेवर भाष्य लढविलें आणि त्या अपरिहार्यतेचें "प्रत्यक्ष धरणींतूनच वर येणें" या बौद्धिक मल्लिनाथींत विसर्जन केलें. ह्या दोन एप्स्टाइनपैकीं शिल्पकार वस्तुस्थितीच्या, सत्याच्या अधिक जवळ, कीं प्रतीकवादी भाष्यकार अधिक जवळ हें वाचकांनींच ठरवावें.

प्रतीकवादांतील गृहीत तर्कनिष्ठेचा दुसराहि एक परिणाम होतो. आणि हा दुसरा परिणाम कलेला पहिल्यापेक्षांहि अधिक मारक आहे. प्रतीकाची अपरिहार्यता म्हणजे तर्कनिष्ठ अपरिहार्यता, बौद्धिक अपरिहार्यता. तिचा आणि कलात्मक अपरिहार्यतेचा जेव्हां विरोध होतो, तेव्हां कलावंताला कलात्मक अपरिहार्यता बळी द्यावी लागते. नाहीं तर आपल्या संज्ञानाचें (gnosis चें) संपूर्ण निवेदन त्याला कलाकृतींत करतां येणार नाहीं. मागें मुंबईत भरलेल्या विक्रम प्रदर्शनांत एक तेराव्या शतकांतील अर्धनारीनटेश्वराची मूर्ति होती. ती ज्यांनीं पाहिली असेल, त्यांना माझ्या म्हणण्यांतील मथितार्थ कळावयाला अडचण पडणार नाहीं. त्या मूर्तीतील उजवीकडील अर्धांग पुरुषाचें आणि डावीकडील स्त्रीचें होतें. ज्या कलावंतानें ती मूर्ति घडविली त्यानें आपल्या प्रतीक-कल्पनेचें संपूर्ण, निःसंदिग्ध आणि तर्कशुद्ध असें चित्रण केलें. पण डावीकडील अर्धांगांत स्तनरूपानें जी घन-आकृति आहे, तिचा इतर कुठल्याहि घन-आकृतीशीं लयपूर्ण संबंध साधलेला नसल्यानें त्या मूर्तीचें शिल्पमूल्य त्या प्रमाणांत डागळलें आहे. डॉ. कुमारस्वामींनीं म्हटल्याप्रमाणें कलेचें कार्य जर खरोखरच 'संज्ञानाचें निवेदन' (communication of a gnosis) हेंच प्रामुख्यानें असेल, तर कलात्मक अपरिहार्यता कीं बौद्धिक तर्कनिष्ठ अपरिहार्यता अशी शृंगापत्ति कलावंतावर सतत ओढवणारच.- आणि प्रतीकवाद जर सयुक्तिक असेल तर ह्या पेंचांतून सुटण्याचा एकच मार्ग—तो म्हणजे नेहमींच बौद्धिक अपरिहार्यतेच्या दारांत कलात्मक अपरिहार्यतेचा बळी देणें.

प्रतीकवादांतील पेंच अशा रीतीनें सोडविण्यापूर्वी थोडा विचार करणें उचित.

अर्धनारीनटेश्वराच्या धर्तीची कलारचना ग्राह्य समजण्यापूर्वी कलात्मक अपरिहार्यतेचा बळीं ज्या संज्ञानाखातर (gnosisखातर) द्यावयाचा, त्याची किंमत किती हें बघणें बरें. आतां कलावंतांस झालेलें विश्वस्वरूपाचें, विश्वसत्याचें दर्शन महत्त्वपूर्ण असतें असें म्हटलें, तर त्यांच्या अंगावर मूठभर मांसच चढावें. त्यांत अनपेक्षित असें कांहींहि नाहीं. आणि ह्या विश्वस्वरूपाचा, विश्वसत्याचा आविष्कार त्यांनीं आपल्या कलाकृतींतून करावा, असें आपण त्यांना सांगितलें, तर त्यांच्या अहंकारालाहि स्फुरण चढावें. एकीकडे कलावंतांचें हें दार्शनिक, द्रष्टे म्हणून महत्त्व आणि दुसरीकडे कलाकृतींवर भाष्य करणाऱ्या, त्या समजावून सांगणाऱ्या टीकाकारांचें माहात्म्य, असा हा दुहेरी अहेराचा प्रकार आहे. आणि तो परस्परांना खूष करणारा ठरावा. कलेचे हे मल्लिनाथ तर 'तम'पूर्ण भाषांचीं नुसतीं कारंजीं उडवून देतात. त्या कारंज्यांतून सूक्ष्म संगीत घुमतें तें अध्याहृत आत्मस्तुतीचें. पण प्रतीक-स्वरूप पावणाऱ्या ह्या संज्ञानाचें (gnosisचें) अंतिम मूल्य तरी काय? तसेंच पाहिलें तर संज्ञाशक्तीचा कुठलाहि आविष्कार मौलिकच असतो. पण विश्वस्वरूपाचें निवेदन, विश्वसत्याचा आविष्कार म्हणून कुठल्याहि संज्ञानाचें मूल्य ठरतें तें, हें संज्ञान बौद्धिक असलें तर, तें इतर अनेक तशा संज्ञानांच्या संकलित घटनेंत कितपत परिणामकारक, सुसंगत रीत्या बसून दिसतें, ह्यावर अवलंबून असतें. आणि हेंच संज्ञान जर गूढ साक्षात्कारासारखें असेल, तर तें किती खोल व त्याची आनंदोर्मि किती तीव्र ह्यावर त्या संज्ञानाचें विश्वदर्शनी मूल्य अवलंबून असतें. पहिला प्रकार घेतला तर शंकराचार्य, कांट किंवा बर्ट्रंड रसेल ह्यांच्या मानानें कलावंतांच्या बौद्धिक संज्ञानाला (gnosisला) प्रामाणिकपणें आपण कुठल्या दर्जाचें प्रशस्तिपत्रक देऊं शकूं? आणि दुसरा प्रकार घेतला तर भगवान् बुद्ध, श्रीरामकृष्ण परमहंस, सेंट फ्रांसिस ऑफ् असीसी अथवा सेंट जोन ह्यांच्या साक्षात्कारांसमोर कलावंतांचें साक्षात्कारासारखें संज्ञान वा अनुभूति ठेविली, तर त्यांची प्रतवारी काय ठरेल? खरें पाहूं गेलें असतां कलांतून प्रतीकरूपानें व्यक्त होणाऱ्या कल्पना किंवा संज्ञाप्रकार त्या त्या काळांतील सर्वसामान्य अशा बौद्धिक किंवा आध्यात्मिक वातावरणांत तरळणारे असतात. त्यांत मूलतः फारसें नावीन्यहि नसतें आणि फारशी 'नेत्रदीपकता'हि नसते. उदाहरणार्थ, एका कालांत साधी सरळ अशी प्रेमिकाची मीलनातुरता म्हणजे परमात्म्यांत विलीन होण्याची जीवात्म्याची हृदयभेदक हांक ठरते, तर दुसऱ्या युगांत एक मोहक युवक आणि

मोहक युवती ह्यांच्या क्रीडेंत राधाकृष्णांच्या कंदुकक्रीडेचें प्रतीक चित्रित होतें आणि भक्तीचा आविष्कार होतो. एका युगांत 'ठेवलेल्या' स्त्रीवरून तयार केलेल्या शिल्पकृतीला 'व्हर्जिन मदर'ची दिव्यता प्राप्त होते, तर आजच्या युगांत फ्रॉइड-युंगच्या कांहीं उडत्या कल्पना घेऊन काढलेलें चित्र दुभंगलेल्या व्यक्तित्वाचें भव्य प्रतीक बनतें. अलंकारपूर्ण भाषा आणि सौम्य निद्रा आणणारें शब्दजंजाळ सोडून दिलें, तर ह्या प्रतीकबद्ध उथळ कल्पनांची कितीशी मातब्बरी? एप्स्टाइनचें 'जेनेसिस'च घ्या. त्यांत प्रतीकरूपानें सांगितलेली आद्य मातृत्वाची तथाकथित कल्पना खरोखरच इतकी गाढ आणि क्रांतिकारक आहे का, कीं तिच्या आधारें कलेमध्यें संज्ञानाचें (gnosis चें) निर्णायक महत्त्व प्रस्थापित व्हावें आणि कलेच्या कार्याची व्याख्याच ठरली जावी? आणि शेवटीं ह्या सर्व खटाटोपाचें साफल्य काय, तर जी कलाकृति पाहून मन आश्चर्यमुग्ध बनावें, त्या कलाकृतीवर वादाचीं रणें माजावीं हें!

निरनिराळ्या प्रमुख दृष्टिकोनांतून कलेच्या कार्याचे, तिच्या फलश्रुतीचे कसे अंदाज बांधले जातात, ह्याचें थोडें दिग्दर्शन येथवर केलें. उद्देश हा कीं, ह्या अंदाजांपैकीं एखाद्या अंदाजाला अनुसरून आधुनिक कालांत कलेचें सांस्कृतिक महत्त्व किती तें ठरवितां येतें कीं काय तें पाहावें. माझ्या येथवरच्या विवेचनाचें सार हें कीं, आधुनिक कालांत कलेचें सांस्कृतिक महत्त्व काडीइतकेंहि नाहीं. आधुनिक युगाचीं जीं जीं म्हणून वैचारिक किंवा व्यावहारिक ध्येयें आहेत, त्यांच्या साधनेला कलानिर्मितीचा यत्किंचितहि फायदा नाहीं. म्हणून कलानिर्मिति कायद्यानें बंद केली तर मोठेंसें अरिष्ट ओढवेल ही भीति नको. आपल्या जाणिवेच्या, संज्ञेच्या मर्यादाहि, तशी मुळांत आपल्यांत पात्रता असल्याशिवाय, कलेला वाढवितां येत नाहींत. आणि आपलें हें सुप्त सामर्थ्य जागृत झालेंच तर त्याचें श्रेय आपलें; कलेचें नव्हे. ज्या युगाला किंवा संस्कृतीला रात्रंदिवस साध्य आणि साधनें ह्यांचाच निदिध्यास, त्या युगांत वा संस्कृतींत कलेला स्थान नाहीं. पण यदाकदाचित् साध्य-साधनांच्या अहर्निश चक्रांतून आपण आपली कधीं सुटका करून घेऊं शकलों; वस्तू आणि उपयोग, घटना आणि त्यांचीं कार्यें, विचार, कल्पना व सहचारी कल्पना आणि विशेषतः 'सत्य' ह्यांच्या गळचेपी करणाऱ्या अखंड फेऱ्यांतून मुक्त होऊं शकलों; संवेदनांच्या केवळ अंगभूत गुणांवर गुंफलेल्या संवेदना-आकृतीपुढें उभें राहून अनिमिष नेत्रांनीं फक्त त्यांचाच आस्वाद घेण्यांत समाधान मानूं शकलों; आणि रेषा, रंग, घन-रूप, ध्वनि

इत्यादि संवेदनांच्या लयबद्ध रचनांनीं वेडावून जाण्याइतकी नितळ संवेदनाशक्ति टिकवूं शकलों व त्या रचनेंतून दुसरा कुठला तरी त्या संवेदनाव्यतिरिक्त असा ‘ अर्थ ’ शोधून काढण्याचा मोह टाळूं शकलों ; तर—तरच अजूनहि आपल्याला कलेचे गोडवे गाण्याचा अधिकार राहील आणि दैवी वरदानापेक्षांहि श्रेष्ठ अशा वरदानाचे आपण वांटेकरी होऊं.



४ : सौंदर्यशास्त्रांतील एकदोन ससे

सशांना शिंगें नसतात आणि ते इतके चपळ असतात कीं पाहतां पाहतां ते हातांतून निसटून जातात. निसर्गांतल्या या सशांप्रमाणेंच सौंदर्यशास्त्रांतल्या अनेक मुद्द्यांचीहि गोष्ट आहे. सौंदर्यशास्त्राच्या रानांतले हे ससे पकडायला असेच कठीण असतात. आणि बोलतां बोलतां ते संशोधकाची पारधी दृष्टि चकवतात ! पण, 'सशाचेंही लाधे विपिनिं फिरतां शृंग' या कविवचनाच्या विश्वासावर, असलेंच या सौंदर्यशास्त्रांतल्या सशांना एकादें शिंग तर तें धरावें या हेतूनें मी प्रयत्न करणार आहें. अर्थात्, या प्रयत्नांत एक ससा तरी नाहीं किंवा शिंग तरी नाहीं अशी शृंगापत्ति ओढवण्याचा संभव आहेच हें विसरून चालणार नाहीं.

सौंदर्यशास्त्रांतल्या कांहीं अडचणी, त्यांतील कांहीं कोडीं तुमच्या-माझ्यासारख्या सामान्य अभ्यासकांच्या अपरिपक्वतेंतून, परिशीलनाच्या अभावांतून निर्माण झालेलीं असतात. ह्या अडचणी नाहींशा करणें, हीं कोडीं सोडविणें फारसें कठीण नसतें. त्यांनीं आपला गोंधळ झालाच तर फक्त क्षणभरच. पण सौंदर्यशास्त्राचा किंवा तत्त्वज्ञानाचा ज्यांनीं खूप खोल असा अभ्यास केला आहे असे विचारवंत एकादे वेळेस जो गोंधळ उत्पन्न करतात तो जरा महत्त्वाचा असतो ! आणि त्याचा परिणाम आपल्यासारख्या जिज्ञासूंची निष्कारण दिशाभूल करण्यांत होतो.

सौंदर्यशास्त्र आणि तर्कशास्त्र यांचा संबंध हा अशा प्रकारच्या गोंधळांपैकीं एक आहे. सौंदर्यशास्त्राचे विशिष्ट असे नियम नसून तर्कशास्त्राचे जे नियम तेच सौंदर्यशास्त्राचेहि नियम असतात अशी या संबंधाबद्दल एक भूमिका घेण्यांत येते. यांतला गोंधळ होतो तो सौंदर्यवस्तु, सौंदर्यघटना अथवा स्थूलपणें सौंदर्य आणि त्याचें शास्त्र ह्या दोहोंतला भेद नीटपणें ध्यानांत न धरल्यानें होतो. आणि तसा गोंधळ एकदां झाला म्हणजे त्याचें पर्यवसान एकीकडे सौंदर्यशास्त्राचें निराळें असें अस्तित्व अमान्य करणें व तें तर्कशास्त्रांत अंतर्भूत आहे असें मानणें तर दुसरीकडे विचारसौंदर्य हेंच सर्वश्रेष्ठ ठरवून विचारसौंदर्य हा समास म्हणजे 'वदतो व्याघाता'चें उदाहरण आहे हेंहि दृष्टीआड करणें यांत होतें. मला ही भूमिका मान्य नसल्यानें या सशाचें शिंग कुठें सांपडतें का बघूं या.

कुठलेंहि शास्त्र ही एक सुसंबद्ध विचारसरणी असते. विश्वांतल्या सर्व घटनांचें सुसंबद्ध, संगतवार वर्णन करणें हा शास्त्राचा हेतु असतो. पण या घटना इतक्या विविध असतात कीं, कोणत्याहि एका शास्त्राला त्या सर्वांचा अभ्यास करून त्यांचें वास्तव वर्णन करणें अशक्य होतें. तेव्हां श्रमविभागाच्या तत्त्वानुसार एकेक शास्त्र या विविध घटनांपैकीं एका विशिष्ट प्रकारच्याच फक्त सर्व घटना घेऊन त्यांचेंच तेवढें सुसंगत वर्णन करण्याचा प्रयत्न करतें. यांतूनच निरनिराळ्या शास्त्रांचा उदय होतो. जड पदार्थांचे गुणधर्म, त्यांचे एकमेकांशीं संबंध वगैरे गोष्टी पदार्थ विज्ञानशास्त्र अभ्यासितें. सृष्टींतील साऱ्या रासायनिक द्रव्यांचे गुणधर्म, साऱ्या रासायनिक प्रक्रियांचे नियम वगैरे गोष्टींचें संगतवार वर्णन करण्याचा प्रयत्न रसायनशास्त्र करतें. निरनिराळ्या वनस्पतींची वगैरे वर्गवारी करून त्यांच्या जनन-वाढ-मरणाची कथा पद्धतशीरपणानें सांगणें हें वनस्पतिशास्त्राचें काम आहे. याचप्रमाणें जीवशास्त्र, मानसशास्त्र, शरीरशास्त्र, इत्यादि शास्त्रांचीं विवक्षित क्षेत्रें आहेत.

आतां कुठल्याहि एखाद्या शास्त्राला आपल्या क्षेत्रांतील घटनांचें सुसंबद्ध असें वर्णन करायचें तर त्याला त्या घटनांबद्दल सुसंबद्ध असा विचार प्रथम करायला हवा. झाडावरून फळ जमिनीवर पडतें; सूर्याभोवतीं ग्रह फिरतात; वीज कडाडली तर तिचा नागमोडी प्रकाश अगोदर दिसतो आणि नंतर तिचा कडकडाट ऐकायला येतो; इत्यादि जड सृष्टींतल्या अनेक घटना पाहून, अनुभवून त्यांच्याबद्दल सुसंगतपणें विचार करण्याचा प्रयत्न केला नाहीं तर पदार्थविज्ञानशास्त्राला त्या घटनांचें सुसंबद्ध असें वर्णन करणें अशक्य होईल. एखादें शास्त्र जसजसें अधिकाधिक व्यापक होत जातें, अधिकाधिक पूर्णतेला पोहोंचतें तसतसें प्रत्यक्षपणें न अनुभवलेल्या घटनांनाहि तें आपल्या कक्षेंत आणतें. पण प्रत्यक्षपणें अनुभवलेल्या वा न अनुभवलेल्या कशाहि घटना घेतल्या तरी त्यांचा विचार केल्याशिवाय शास्त्राची उभारणी होत नाहीं. तेव्हां पहिला मुद्दा असा कीं, विश्वांतल्या अनेकविध घटनांचें सुसंगत वर्णन करणें हें शास्त्राचें ध्येय असतें, आणि एका विशिष्ट प्रकारच्या घटनांबद्दलची सुसंबद्ध विचारसरणी असें प्रत्येक शास्त्राचें स्वरूप असतें.

आतां विश्वांतल्या सर्व घटना जड किंवा मूर्त स्वरूपीच असल्या पाहिजेत असा कांहीं निर्बंध नाहीं. आणि कुठलाहि विचार किंवा कुठलीहि विचारसरणी हीहि एक घटनाच असते हें नाकबूल करतां येणार नाहीं. माझ्या समोरील

कागद, माझ्या हातांतील टाक, कागदावरील हळू हळू वाळणारी शाई या घटनांचें अस्तित्व जितकें निरपवाद आहे, तितकेंच माझ्या मनांतील सौंदर्यशास्त्र व तर्कशास्त्र यांच्या संबंधाबद्दलच्या विचारसरणीचें अस्तित्वहि निरपवाद आहे. मग शास्त्राला विश्वांतील सर्व घटनांचें सुसंगत वर्णन करण्याचें आपलें उद्दिष्ट साधायचें असेल तर त्याच्या एका शाखेला विचारांचें क्षेत्र नेमून द्यायला हवें. त्याप्रमाणें तें दिलें गेलें आहे. इतकेंच नव्हे, तर विचारांच्या ह्या क्षेत्राला दोन बाजू असतात हें जाणून त्यांची जबाबदारी दोन शाखांवर सोपविण्यांत आली आहे. त्यांपैकीं एक शाखा मानसशास्त्राची आणि दुसरी तर्कशास्त्राची. मानसिक प्रक्रियांपैकीं एक प्रकारची प्रक्रिया या दृष्टीनें मानसशास्त्र विचारांचा सुसंगत अभ्यास करतें, तर निरनिराळ्या विचारांचे एकमेकांशीं संबंध कसे असतात व एक विचार जर दुसऱ्याशीं सुसंगत व्हायचा असेल तर त्या दोहोंचीं स्वरूपें कशीं असायला हवींत, किंवा थोडक्यांत म्हणजे एखाद्या विचारसरणीची सुसंगति किंवा विसंगति कोठल्या नियमानुसार ठरवायची, याचा अभ्यास तर्क-शास्त्राला करायचा असतो. तेव्हां सुसंगत विचारसरणीचें शास्त्र तें तर्कशास्त्र.

पण विचार, विचारसरणी म्हणजे काय? आणि विचारसरणींची सुसंगतता म्हणजे काय? थोडक्यांत आणि आपल्या प्रस्तुतच्या संदर्भापुरतें सांगायचें म्हणजे जी मानसिक प्रक्रिया विधानस्वरूप असते तिला विचार ही संज्ञा देतां येईल. प्रत्येक विचार हा विधानस्वरूपच असतो कीं विधानाच्या अभावींहि विचार अस्तित्वांत असूं शकतो हा प्रश्न जरा गहन व विवाद्य आहे, आणि त्याची चर्चा येथें करण्याची जरुरी नाहीं. सध्यांपुरतें असें म्हणायला हरकत नाहीं कीं, ज्या क्षणाला मानसिक प्रक्रिया विधानस्वरूप पावते त्याच क्षणाला ती विचार या संज्ञेला पात्र होते. हें विधानस्वरूप एका शब्दांतहि व्यक्त होऊं शकतें. 'साप!' असें मी उद्गारलों, तर त्यांत 'समोर साप आहे,' असें किंवा अशा तऱ्हेचें विधान करण्याचा माझा हेतु असतो. पण विधानस्वरूप पावल्याशिवाय कुठलीहि मानसिक प्रक्रिया विचार या सदरांत येऊं शकत नाहीं, आणि तर्कशास्त्राच्या कक्षेंत येत नाहीं.

उदाहरणार्थ, समजा, माझ्या दारावर या क्षणाला कोणी तरी टक्‌टक् करीत आहे. पण मी हा लेख लिहिण्यांत मग्न असल्यानें टक्‌टक् हा आवाज जरी माझ्या कानांवर आदळत असला तरी मला त्याचें भान नाहीं. पण थोड्या वेळानें त्या आवाजाकडे माझें लक्ष जातें तेव्हां माझ्या मानसिक प्रक्रियेला

"कुणी तरी दारावर टक्टक् वाजवीत आहे" असें विधानस्वरूप प्राप्त होतें. म्हणजेच माझ्या मनांत "कुणीतरी दारावर टक्टक् वाजवीत आहे" हा विचार येतो. आणि हा विचार तर्कशास्त्राचा विषय होऊं शकतो. मग मला "कुणी तरी दारावर टक्टक् वाजवीत आहे" आणि "कुणीहि दारावर टक्टक् वाजवीत नाहीं" अशीं परस्परविरोधी विधानें एकदम करतां येत नाहींत.

एखादा विचार कशाबद्दलचा आहे किंवा एखादी विचारसरणी कोणत्या बद्दल, कोणत्या घटनांबद्दल आहे याच्याशीं तर्कशास्त्राला कांहीं कर्तव्य नसतें. विषयाघटना रासायनिक असो वा मानसिक असो, जड किंवा पदार्थविज्ञान-शास्त्रांतील असो वा जीवशास्त्रांतली असो, तिच्याबद्दल सुसंगत विचार करायचा, तिचें सुसंबद्ध विधानांनीं वर्णन करायचें, तर तें तर्कशास्त्राचे नियम पाळूनच करतां येईल. तर्कशास्त्राच्या या नियमांच्या तपशिलांत येथें आपल्याला शिरायचें नाहीं. पण त्या सर्व तपशिलाच्या मुळाशीं जो एक नियम असतो तो ज्याला इंग्रजींत The Law of Identity म्हणतात त्या स्वरूपांत किंवा ज्याला इंग्रजींत The Law of Excluded Middle म्हणतात त्या स्वरूपांत आपल्याला मांडतां येतो, एवढें सांगितलें म्हणजे पुरे. तेव्हां दुसरा मुद्दा हा कीं, तर्कशास्त्र सुसंगत विचारसरणीचें, सुसंबद्ध विधानांचें शास्त्र आहे.

आतांपर्यंतच्या विवेचनांत आपण हें बघितलें कीं, कुठलेंहि शास्त्र ही एक सुसंगत विचारसरणी असते. आणि सुसंगत विचारसरणीचें शास्त्र तर्कशास्त्र आहे. म्हणजे कुठलीहि विचारसरणी जर सुसंगत व्हायची असेल तर तिनें तर्कशास्त्राचे नियम पाळले पाहिजेत. यावरून हें स्पष्ट आहे कीं पदार्थविज्ञान-शास्त्र, रसायनशास्त्र वगैरेपैकीं कुठलेंहि शास्त्र घेतलें तरी त्याला जर आपल्या कक्षेंतील घटनांबद्दल सुसंगत विचार करावयाचा असेल तर त्यानें तर्कशास्त्राला धरूनच विचार केला पाहिजे. म्हणूनच तर्कशास्त्राला सर्व शास्त्रांचें शास्त्र म्हणतात. कारण पदार्थविज्ञानशास्त्र, रसायनशास्त्र इत्यादि इतर शास्त्रांनाच नव्हे तर खुद्द तर्कशास्त्राला स्वतःला स्वतःचे नियम पाळावे लागतात. पण तर्क-शास्त्राचे नियम तर्कशास्त्रासह सर्व शास्त्रांना पाळावे लागतात एवढ्यावरूनच हीं शास्त्रें आणि तर्कशास्त्र यांची आपण गफलत करीत नाहीं. प्रत्येक शास्त्र आपली विचारसरणी तर्कशास्त्राच्या नियमांना संभाळून प्रतिपादतें म्हणून तर्कशास्त्राचे नियम तेच इतर सर्व शास्त्रांचे नियम असें कोणी मानीत नाहीं.

उदाहरणार्थ, पदार्थविज्ञानशास्त्र घ्या. जड पदार्थांचे गुणधर्म, जड परमाणूंचा

परस्परांशीं संबंध, इत्यादि जड घटनांबद्दल हें शास्त्र सुसंगत विचार करतें. असा विचार करून न्यूटननें गुरुत्वाकर्षणाचा नियम बांधला. ह्या नियमाप्रमाणें 'the attractive force of bodies varies directly as their masses and inversely as the distance between them.' पदार्थविज्ञानशास्त्रांतला हा नियम ॲरिस्टॉटलपासून आजपर्यंत झालेलीं तर्कशास्त्रावरील सर्व पुस्तकें आपण पालथीं घातलीं तरी त्यांत आपल्याला सांपडणार नाहीं. आणि हें साहजिकच आहे. कारण, हा नियम दोन जड पदार्थ, जड परमाणू, एकमेकांशीं कसें वागतात, दोन जड घटनांचा एकमेकांशीं असलेला संबंध कसा निश्चित होतो हें सांगतो. जड पदार्थांच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दलचा हा नियम आहे; दोन विचारांच्या, विधानांच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दलचा नाहीं. आणि तर्कशास्त्र हें तर विचारांच्या, विधानांच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दलचें शास्त्र आहे. म्हणून, गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमाला पदार्थविज्ञानशास्त्रांत स्थान आहे, पण तर्कशास्त्रांत नाहीं. तात्पर्य, जड वस्तूंच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दल विचार करावयाचा असेल, त्याबद्दल विधानें करावयाचीं असतील, तर तर्कशास्त्राचे नियम पाळले पाहिजेत. पण असा विचार करून त्या जड वस्तूंच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दल जो निष्कर्ष नियमरूपानें तुम्ही काढाल तो नियम मात्र तर्कशास्त्राचा नियम नसून जड सृष्टीचा, पदार्थविज्ञानशास्त्राचा नियम असतो. आणि जी गोष्ट पदार्थविज्ञानशास्त्राची तीच रसायनशास्त्र, जीवशास्त्र, मानसशास्त्र इत्यादि इतर सर्व शास्त्रांची. त्यांचे नियम हे त्यांच्या विवक्षित क्षेत्रांतील घटनांचे नियम असतात, आणि ते जरी तर्कशुद्ध विचारसरणीचीं फळें असतात तरी ते तर्कशास्त्राचे नियम नसतात.

यापुढील आपला मुद्दा सौंदर्यशास्त्राबद्दलचा आहे. पदार्थविज्ञानशास्त्र ज्याप्रमाणें जड वस्तूंचा, जड घटनांचा अभ्यास करतें; त्या जड वस्तूंतील किंवा घटनांतील निरनिराळ्या घटकांचे परस्परसंबंध कोणत्या नियमांनीं निश्चित केले जातात हें शोधण्याचा प्रयत्न करतें; किंवा रसायनशास्त्र ज्याप्रमाणें रासायनिक द्रव्यांतील, रासायनिक घटनांतील निरनिराळ्या घटकांचे अन्योन्यसंबंध कोणत्या नियमांनीं निश्चित केले जातात हें शोधण्याचा प्रयत्न करतें; त्याचप्रमाणें सौंदर्यशास्त्र हें सुंदर वस्तूंतील, सुंदर घटनांतील निरनिराळे घटक हे कोणत्या नियमांनीं निगडित होतात हें ठरविण्याचा प्रयत्न करतें. पदार्थविज्ञानशास्त्र किंवा रसायनशास्त्र याप्रमाणेंच सौंदर्यशास्त्रहि हा प्रयत्न करीत असतांना तर्कशुद्ध विचारपद्धतीचा अवलंब करतें. पण तर्कशुद्ध विचारानें बसविलेला गुरुत्वाकर्षणाचा

नियम ज्याप्रमाणें कुठल्याहि तर्कशास्त्रावरील पुस्तकांत सांपडणार नाहीं त्याच-प्रमाणें वादी-संवादी स्वरांचे नियम अथवा रंगांतील संवाद-विरोधाचे नियम अथवा स्थूलतः संवेदनांतील संवाद, विरोध, समतोल हे सुंदर घटनांतील निरनिराळे घटक एकत्र निगडित करणारे नियम कुठल्याहि तर्कशास्त्रावरील पुस्तकांत आपणांस आढळणार नाहींत. थोडक्यांत म्हणजे ज्याप्रमाणें जड पदार्थ, जड घटना आणि त्यांचें शास्त्र, या दोहोंचा घोटाळा आपल्याला करतां येत नाहीं, त्याचप्रमाणें सुंदर वस्तु, सुंदर घटना किंवा सामान्यतः सौंदर्य आणि त्याचें शास्त्र जें सौंदर्यशास्त्र यांचाहि आपण घोटाळा करतां कामा नये. जड घटना आपआपल्या प्रकृतिधर्मांत गर्भित असलेले गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमासारखे नियम पाळतात; त्यांचें शास्त्र, त्या घटनांबद्दलची विचारसरणी किंवा विधानें मात्र तर्कशास्त्राचे नियम पाळतात. तद्वत् सुंदर घटना, सौंदर्य आपआपल्या प्रकृतिधर्मांत गर्भित असलेले संवेदनांतील संवाद, विरोध, समतोल यांसारखे नियम पाळतात; त्यांचें शास्त्र, त्या घटनांबद्दलची विचारसरणी, विधानें मात्र तर्कशास्त्राचे नियम पाळतात.

विचार अथवा विधानें हें तर्कशास्त्राचें क्षेत्र आहे. पण तांबडा रंग, पंचम, अनुप्रासांतील त्याच अक्षराचे आघात वगैरे ज्या घटना सौंदर्याच्या कक्षेंत येतात त्यांच्याबद्दल विधानें करतां आलीं तरी ह्या घटना, हा तांबडा रंग, किंवा हा पंचम, हीं कांहीं विधानें नाहींत. मग विधानांचे परस्परसंबंध ठरविणारें शास्त्र हें त्याचें शास्त्र कसें होऊं शकेल बरें?

एक साधें उदाहरण पहा : "नील नभीं नक्षत्र कसें। डोकावुनि हें पाहतसे ॥" हे कविताचरण घ्या आणि "नील व्योमिं नक्षत्र कसें। डोकावुनि हें पाहतसे ॥" हे घ्या. दोघांचाहि अर्थ एकच आहे. दोहोंत एकच विधान केलें आहे. पण पहिल्या ओळींतील अक्षरांचें ध्वनिसौंदर्य दुसरींत नाहीं. आणि हा फरक 'नभीं' या शब्दाऐवजीं 'व्योमिं' हा शब्द घातल्यानें केवळ झाला आहे. स्वरसौंदर्याला ज्यांत फारशी किंमत नाहीं अशा वाङ्मयाची ही स्थिति, तर जेथें स्वरांचें, ध्वनींचें संमेलनच फक्त असतें आणि एकहि तर्कशुद्ध वा तर्कदुष्ट विधान केलेलें नसतें अशा संगीतांतील सौंदर्य तर्कशास्त्राच्या नियमांवर कसें अधिष्ठित होऊं शकेल?

विनोदी वाङ्मयाचें उदाहरण याहिपेक्षां उद्बोधक आहे. नुकताच माझ्या वाचनांत एक चुटका आला आहे तो असा : एकदां एका आयरिश मनुष्याला पोस्टमनानें त्याच्या नांवाचें एक पाकीट दिलें. त्या पाकिटावर काळी बॉर्डर

होती. तेव्हां पाश्चात्यांच्या रिवाजानुसार त्या पाकिटांत कुणाच्या तरी मृत्यूची बातमी असावी असें ताडून तो पोस्टमन सहानुभूतीनें म्हणाला, "वाईट वाटतं गड्या, कांहीं तरी दुःखाची बातमी दिसतेय्." त्यावर पत्त्यांतील हस्ताक्षराकडे बघत तो आयरिश मनुष्य उद्गारला, "हं...अरेरे, माइक गेला वाटतं! त्याचंच हस्ताक्षर दिसतंय हें! कुठंहि ओळखूं शकेन मी तें!" ["Sure, it's old Mike that's dead. I'ld know his handwriting anywhere!"] तर्कशास्त्राच्या नियमांनीं ह्या चुटक्यांतील विधानें पारखलीं तर त्यांतील विसंगति सहज दिसून येईल. पण ही तर्कविसंगतीच त्यांतील विनोद निर्माण करते. कुठल्याहि तर्कशुद्ध विचारसरणींत वरील चुटक्याला थारा मिळणार नाहीं. पण वाङ्मयांत त्याला थारा मिळतो, इतकेंच नव्हे तर त्यांतील विनोद सरस ठरतो. याचें कारण वाङ्मयांतील सरसता वा सौंदर्य हें तर्कशास्त्राच्या नियमांव्यतिरिक्त इतर कांहीं नियमांवर अवलंबून असतें. हे नियम म्हणजे सौंदर्यशास्त्राचे नियम. हे नियम कोणते तें शोधून काढण्याचा, त्यांचें स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न करणें हें सौंदर्यशास्त्राचें उद्दिष्ट असतें.[१]

वरील विवेचनांतून हळूच बाहेर येणाऱ्या दुसऱ्या एका लहानशा सशाला जातां जातां शिंग धरून पकडतां येतें का बघूं. या सशाचें नांव 'विचारसौंदर्य' हें आहे. विचारसौंदर्य हा समास माझ्या मतें वदतोव्याघाताचें उदाहरण आहे. कारण, एखादा विचार घेतला तर तो सुंदर किंवा कुरूप कसा असतो हें निदान मला तरी समजत नाहीं. एखादा विचार घाणेरडा आहे असें आपण म्हणतों तेव्हां आपला उद्देश त्या विचारानें दिग्दर्शित केलेली वस्तुस्थिति नीतीच्या, सामाजिक परिस्थितीच्या किंवा असल्याच कुठल्या तरी दृष्टीनें अयोग्य आहे हें सांगण्याचा असतो. पण घाणेरड्या वस्तुस्थितीबद्दलचा विचार विचाराच्या दृष्टीनें, म्हणजेच तर्कशास्त्राच्या दृष्टीनें, घाणेरडाहि नसतो आणि चांगलाहि नसतो. विचाराच्या, तर्कशास्त्राच्या दृष्टीनें तो फक्त सयुक्तिक असतो किंवा सयुक्तिक नसतो. तर्कशास्त्रदृष्ट्या कुठल्याहि विचाराचें, विधानाचें स्वरूप सामान्यतः "अ कारण ब" किंवा "ब म्हणून अ" असें असतें. आतां या विधानाबद्दल

१. माझ्या अल्पमतीप्रमाणें मीं असा थोडासा प्रयत्न **Two Lectures on an Aesthetic of Literature (Karnataks, 1944)** यांतील माझ्या पहिल्या व्याख्यानांत केला आहे.

दुसरें विधान आपल्याला करायचें आहे असें समजूं. म्हणजे आपल्याला असें एक विधान करावयाचें आहे कीं ज्याचें उद्देश्यांग (Subject) "अ कारण ब" किंवा "ब म्हणून अ" हें आहे. तर्कशास्त्रदृष्ट्या अशा उद्देश्यांगाला फक्त तीन प्रकारचीं विधेयांगें (Predicates) आपणांला देतां येतील. तीं म्हणजे "सयुक्तिक आहे", "सयुक्तिक नाहीं", आणि "शंकास्पद आहे". आणि आजतागायत-पर्यंतच्या सर्व तर्कशास्त्रज्ञांना आपण मदतीला बोलाविलें तरी याखेरीज चौथें विधेयांग ते सुचवूं शकणार नाहींत.

वरील अडचणींतून मार्ग काढावयाचा असेल तर विचारसौंदर्याच्या पुरस्कर्त्यांना असें म्हणावें लागेल कीं "सयुक्तिक आहे", "सयुक्तिक नाहीं" व "शंकास्पद आहे" हीं विधेयांगें, आणि "सुंदर आहे", "कुरूप आहे" व "सुंदरहि नाहीं आणि कुरूपहि नाहीं" हीं विधेयांगें समानार्थक आहेत. भाषेवर या भूमिकेंत जी बळजबरी होते ती सूचक आहे. पण तिच्याकडे आपण दुर्लक्ष करूं. ही भूमिका स्वीकारणारे म्हणतात कीं तर्कशास्त्र आणि सौंदर्यशास्त्र यांचें क्षेत्र एकच आहे. तें म्हणजे विचार अथवा विधानें. फरक आहे तो एवढाच कीं, तर्कशास्त्रांत हीं विधानें शब्दांच्या किंवा चिन्हांच्या साहाय्यानें केलेलीं असतात तर सौंदर्यशास्त्रांत तीं रंग, रेषा, स्वर इत्यादिकांच्या साहाय्यानें केलेलीं असतात. आणि वाङ्मयांत तर तीं शब्दांच्या साहाय्यानेंच केलेलीं असतात. चित्रकला किंवा शिल्पकला यांत कलावंत विधानें करीत असतो हें सिद्ध करायला कल्पनाशक्तीला जरा ताणच द्यावा लागेल. पण नक्षीकाम, Decorative Art किंवा संगीत यांत कलावंत विधानेंच करीत असतो हें सिद्ध करण्यांत मात्र कल्पनाशक्तीवर बळजबरीच करायला हवी.

पण ही भूमिका गृहीत धरूं या. आतां "सयुक्तिक आहे" आणि "सुंदर आहे" हीं विधेयांगें जर समानार्थक असतील तर ज्या नियमांनीं आपण सयुक्तिकता ठरवितों त्याच नियमांनीं आपण सुंदरताहि ठरवायला हवी. हें कसें साधायचें? एखादा कलावंत गाणें गात असला तर त्याची तान 'सयुक्तिक' आहे किंवा नाहीं हें कसें ठरवायचें? त्या तानेंतले स्वर गाणें ज्या रागांतलें आहे त्यांतलेच आहेत किंवा नाहींत ह्या कसोटीनें आपला प्रश्न सुटत नसून फक्त एक टप्पा मागें नेला जातो. कारण रागाची सयुक्तिकता तरी कशी ठरवायची? केवळ संगीतशास्त्रांतल्या पूर्वसूरींनीं रागाचें एक स्वरूप ठरविलें एवढ्यावरच ही सयुक्तिकता आधारली तर तिचा पाया अर्थात् फार कच्चा राहील. आणि पाश्चात्य

संगीतांत आपल्याला हीहि कसोटी उपयोगी पडणार नाहीं. पण मग स्वरांचे संबंध सयुक्तिकतेच्या, तर्कशास्त्राच्या नियमांनीं कसे ठरवायचे? ह्या स्वरसमूहाला The Law of Identity किंवा The Law of Excluded Middle किंवा या नियमांपासून काढलेला दुसरा एखादा पोटनियम लावायचा तरी कसा? तो लावण्याचा प्रयत्न करतांच आपल्याला आढळेल कीं, आपण स्वरसमूहाला हा नियम लावीत नसून त्या स्वरसमूहाबद्दलच्या विचाराला, विधानाला हा नियम लावीत आहोंत. याचाच अर्थ हा कीं, "सयुक्तिक आहे" आणि "सुंदर आहे" हीं विधेयांगें समानार्थक नाहींत, आणि विचारसौंदर्य हें वदतोव्याघाताचें उदाहरण आहे.

अवतरणचिन्हांना मी नेहमीं भिऊन वागत असतों! पण विचारसौंदर्य हा विचारवंतांचा ससा असल्यानें डॉ. आय्. ए. रिचर्ड्स्च्या एका वाक्याचा दोर त्याचें शिंग पकडून ठेवायला कदाचित् उपयोगी पडेल. तें वाक्य असें: "We have so built into our nervous system a demand for intellectual coherence, even in poetry, that we find a difficulty in doing without it." डॉ. रिचर्ड्स्च्या मतें ही अडचण आपण प्रयत्नानें कां होईना पण काढून टाकायला शिकलें पाहिजे हें सांगायला नकोच. आणि काव्यांत जर ही जरुरी आहे तर इतर ललित कलांच्या बाबतींत वैचारिक, तर्कशास्त्रीय संगतीची अगांतुकता किती असेल बरें!



५ : सौंदर्यशास्त्रांतले कांहीं प्रश्न[१]

.१.

कलांचें आणि सौंदर्याचें सामान्य स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न करीत असतांना, आणि तोहि विशेषतः चित्रकलेच्या साहाय्यानें करीत असतांना, एक विचार फार दिवसांपासून माझ्या मनांत वारंवार येत आला आहे. तो विचार असा कीं, लोकगीतें (फोक-सॉंग) किंवा लोकवाङ्मय याचा अभ्यास करण्याकडे जितकी आपली प्रवृत्ति आहे, तितकी इतर लोककलांचा आणि मुख्यतः लोकचित्रकलेचा अभ्यास करण्याकडे नाहीं. पण असा अभ्यास योग्य रीतीनें, संशोधनाच्या शिस्तीनें झाला, तर तो फारच उपयोगी होईल, उपकारक होईल. त्यामुळें सौंदर्याचें मूलस्वरूप कळण्याला फारच मदत होईल. सध्यांच्या आपल्याकडील चित्रकलेचें स्वरूप बरेंचसें हीन दर्जाचें आहे; आणि आपल्याकडील आधुनिक चित्रकलेच्या स्थितीबद्दल बोलत असतांना मीं अनेक वेळां असें म्हटलें आहे कीं, सध्यां आपली चित्रकला, तथाकथित चित्रकारांच्या हिणकस चित्रांपेक्षां, खेडेगांवांत घरांवर किंवा देवळांच्या भिंतींवर अशिक्षित पण कलावंत अशा खेडुतांनीं जोरदार रेषांत आणि प्राथमिक रंगांत काढलेल्या चित्रांतच अधिक आनंददायी अशा स्वरूपांत प्रतीत होते, प्रकट होते.

माझ्या या म्हणण्यांतील थोडासा अतिशयोक्तीचा भाग वगळल्यास एवढें निश्चित आहे कीं, चित्रकाराची खरी स्फूर्ति आपल्याकडील कलामंदिरांत शिक्षण घेतलेल्या चित्रकारांपेक्षां खेडेगांवांतल्या रामाच्या किंवा विठोबाच्या मंदिरांतल्या भिंतींवर सहज कुंचली फिरविणाऱ्या अडाणी कलावंतांत अधिक यथार्थतेनें दृष्टोत्पत्तीस येते. कलेच्या तत्त्वांची तोंडओळखहि नसतां, चित्रकलेचा पहिला धडाहि 'आर्ट स्कूल'मध्यें न शिकतां, 'पर्स्पेक्टिव्ह'च्या किंवा पातळीच्या

१. 'सह्याद्रि' मासिकाच्या जानेवारी व फेब्रुवारी १९४५ च्या अंकांतील दोन लेख येथें एकत्र केले आहेत.

कल्पनांशीं ओनाम्याइतकाहि परिचय नसतां, नग्न मॉडेलच काय पण अनॅटमीतल्या साध्या गोष्टींचीहि तमा न बाळगतां, या खेडेगांवांतल्या नामशून्य चित्रकारांनीं केवळ स्वतःच्या डोळ्यांवर आणि सभोवतालच्या जगाच्या दृश्य गुणांवर, दृश्य वैशिष्ट्यांवर भिस्त ठेवून फिरवलेल्या कुंचल्यांच्या हातांत जें सौंदर्य आढळतें, त्यानें माझ्या मनाची तरी अनेक वेळां विलक्षण पकड घेतली आहे. त्यांच्या चित्रांतील रेषांची डौलदार गतिमानता, त्यांच्या तांबड्या, निळ्या, पिवळ्या रंगांची ठसकेदार योजना पाहून मनुष्य एकदां मोहून गेला, म्हणजे मग त्याला दर वर्षींच्या मोठमोठ्या शहरांतल्या प्रदर्शनांतील पुळपुळीत, स्फूर्तिरहित, 'अर्थ'पूर्ण आणि म्हणूनच अर्थशून्य असे रंगांचे फरफाटे बघण्यांत फारसें स्वारस्य वाटत नाहीं. आणि त्याला असा प्रश्न पडतो कीं, डोळे बंद ठेवून हृदय उघडें ठेवलें, कितीहि उघडें ठेवलें, तरी हातांतून सुंदर चित्रें निर्माण होऊं शकतील का? आणि हृदय उघडें ठेवावयाचें असेल, तर डोळे थोडेसे बंद केल्याशिवाय गत्यंतर आहे का?

वरील छेदकांत लिहिलेल्या विचारसरणीचा कसोशीनें अभ्यास व्हावयाला हवा. लोकचित्रकलेच्या आधारानें भारतीय चित्रकलेचा इतिहास अजून लिहिला जावयाचा आहे. पण ज्यांना स्वतः चित्रें काढतां येतात, त्यांनीं जमेल तेव्हां खेडेगांवांतल्या मंदिरांवरचीं वगैरे जीं चित्रें असतात, त्यांचीं स्केचेस काढून 'सह्याद्री'कडे किंवा इतरत्र पाठविलीं व ज्यांना फोटोग्राफी येते, त्यांनीं अशाच चित्रांचे फोटो पाठवले तर फार महत्त्वाची अशी प्राथमिक तयारी निदान महाराष्ट्रापुरती तरी करावयाला त्यांचा निःसंशय फार उपयोग होणार आहे.

आपल्याकडील लोकचित्रकलेचा असा अभ्यास कलामीमांसक करतील तेव्हां करोत. पण थोड्या दिवसांपूर्वी एका अँथ्रोपॉलॉजिस्टनें त्या संबंधांत लिहिलेला एक लेख माझ्या वाचनांत आला. 'मेन इन् इंडिया' (जून, १९४४) मधला डब्ल्यू. जी. आर्चर या लेखकाचा 'दिवाळी पेंटिंग' हा तो लेख होय. या लेखांत बिहार प्रांतांतील निरनिराळ्या भागांत दिवाळीच्या दिवसांत घरांच्या भिंतींवर जीं चित्रें तेथील लोक दर वर्षी नवनव्या उत्साहानें काढतात, त्यांचें लेखकानें वर्णन केलें असून त्या चित्रांतील आकृत्यांचें मूलभूत स्वरूप दिग्दर्शित केलें आहे. त्याबरोबरच त्या स्वरूपाला फुलविणाऱ्या, त्याचा नानाविध रीतींनीं परिपोष करणाऱ्या कलात्मक स्फूर्तीतील घटकांचीहि चिकित्सा त्यानें थोडक्यांत केली आहे. लेखाबरोबर एक फोटोहि आहे. हा फोटोग्राफ दरभंगा जिल्ह्यांतील

रोहिका गांवच्या पुनी साहू नामक गृहस्थाच्या घराच्या भिंतीवर काढलेल्या 'फुलजारा'चा आहे. या चित्रपटांतील आकृत्यांना अनुलक्षून आर्चर म्हणतो कीं, त्यांचें सौंदर्य हें त्या आकृत्या प्रतीकात्मक आहेत यावर केवळ अवलंबून नसून, त्यांतील जिवंत रेषांची जिवंत लयबद्धतेनें जी एक गुंफण, रचना केली आहे तीवर अवलंबून आहे.[१] आर्चरच्या ह्या विधानाची सत्यता त्यानें दिलेल्या छायाचित्रावरून कोणालाहि पटण्यासारखी आहे.

सौंदर्याचे मूलभूत घटक आपल्या खेडेगांवांतील वरील प्रकारच्या चित्रकलेंत अत्यंत साध्या पण निर्भेळ आणि आकलन करावयाला सोप्या अशा स्वरूपांत आपणांस दृष्टीस पडतात. त्यांतून आपल्याला चित्रकाराच्या विशिष्ट दृष्टीचें निदान करतां येतें. जगाचे जे विविध अनुभव चित्रकाराला येतात त्या अनुभवांतील कोणत्या अनुभवांनीं किंवा त्या अनुभवांच्या कोणत्या अंगांनीं त्याची प्रतिभा पुलकित होते याचा अंदाज बांधतां येतो; आणि अप्रस्तुत अशा अनेक गोष्टींच्या जंजाळानें मुख्य सौंदर्यघटकांची ज्यांत पूर्णपणें गळचेपी झालेली आहे अशा, पण प्रगल्भतेच्या टेंभा मिरविणाऱ्या, आपल्या 'आधुनिक' चित्रकलेवर आधारलेली सौंदर्यमीमांसा किती विपर्यस्त असते, याची खात्री पटते. कारण ज्या अनुभवांतून किंवा अनुभवांच्या ज्या अंगांतून खेडेगांवांतल्या अडाणी चित्रकाराला स्फूर्ति मिळते, त्याच अनुभवांतून अथवा अनुभवांच्या अंगांतून कोठल्याहि चित्रकाराला स्फूर्ति मिळावयाला हवी. फरक पडेल तो त्या अनुभवांच्या गुंफणींत, रचनेंत. कोणी साधी, सहज कळणारी गुंफण करील, तर कोणी जास्त गुंतागुंतीची गुंफण करील. पण या मूलभूत अनुभवाखेरीज दुसराच कोठला तरी अनुभव त्यांत घटक म्हणून येऊं शकणार नाहीं. तो तसा जर आला, तर चित्रकलेचें मूळचें चित्रकला म्हणून जें निर्भेळ स्वरूप तें दूषित होईल, बदलून जाईल. मग त्यांतून प्रतीत होणाऱ्या सौंदर्याला (?) चित्रकलेचें सौंदर्य म्हणतां येईल का? तसें जर म्हटलें, तर एकीकडे एका प्रकारच्या मूलभूत अनुभवांतून चित्रकलेचा उगम होतो आणि दुसरीकडे दुसऱ्या प्रकारच्या मूलभूत अनुभवांतून त्याच चित्रकलेचा उगम होतो, असा निष्कर्ष काढण्याची आपत्ति ओढवणार नाहीं का? हे प्रश्न जर योग्य असतील, तर रंग, रेषा आणि आकृति यांच्याखेरीज दुसरे कोणते घटक

१. 'They (the individual forms of abstract curves) achieve their beauty because they are not merely symbols but are sets of vital lines organised in a vital rhythm.'—Men In India, Vol. XXIV (1944), p. 84.

चित्रकलेंतील सौंदर्य निर्माण करूं शकतील? आणि या घटकांच्याच अंगभूत गुणांवर आधारलेली पण कमी-अधिक गुंतागुंतीची त्यांची रचना याखेरीज चित्रकलेचें दुसरें कोणतें अधिक समर्पक ध्येय असूं शकेल?

.२.

वाङ्मयासारख्या भ्रष्ट किंवा सौंदर्यदृष्ट्या सर्वसंकर कलेनें कलामीमांसेंत आणि सौंदर्यचर्चेंत किती गोंधळ उडविला आहे हें पाहिलें, म्हणजे खरोखरच आश्चर्य वाटतें. काव्यानें सौंदर्यानुभूतीचे निर्मळ झरे कसे गढूळ केले आहेत व कांहीं ठिकाणीं कसे अगदीं आटवून टाकले आहेत हें बघितलें, म्हणजे मन खिन्न होतें. वाङ्मयाच्या या आपल्या मनावरील पकडीचें एक ताजें उदाहरण गेल्या दिवाळीच्या 'धनुर्धारी'च्या अंकांतील प्रा. द. के. केळकर यांच्या 'ललित कला आणि ललित वाङ्मय' या लेखांत पहावयास मिळतें. ह्या लेखांतील बरींच विधानें विवाद्य आहेत आणि त्यांत वाङ्मयकला व इतर ललित कला यांच्यांतील फरक दाखवितांना बरीच गफलत झालेली आहे. 'वाङ्मयकला ही स्वयंपूर्ण' आहे, तिचें क्षेत्र इतर ललित कलांपेक्षां 'अत्यंत व्यापक' आहे, असें म्हणून प्रा. केळकर लिहितात कीं, "चित्रकार सृष्टिसौंदर्यांतील चक्षुरिंद्रियाला प्रतीत होणारें तेवढेंच सौंदर्य वठवूं शकतो. पण कवि त्याशिवाय त्या स्थलींच्या वृक्षवेलींतून दरवळणारा मधुर मादक परिमल व तेथील विहंगवृंदाचें सुस्वर कूजन, तेथील जलाचा शीतल स्पर्श व अमृतोपम चव वगैरेचें वर्णन करून सर्व इंद्रियांना प्रतीत होणाऱ्या सौंदर्याचा एकत्रित अनुभव वाचकांस आणून देईल."

वरील ललित शब्दपंक्तींवर जरा विचार करूं या. चित्रकाराला दृश्य सौंदर्यच फक्त वठवितां येतें आणि कवीला मात्र दृश्य, श्राव्य, स्पर्श इत्यादि अनेक सौंदर्यें एकत्रितपणें वठवितां येतात हें खरें आहे का? इतकेंच काय, पण नुसतें दृश्य सौंदर्य तरी कवीला चित्रकाराप्रमाणें वठवितां येतें का? कवि अक्षरांनीं साधलेले शब्द वापरतो. निळ्या रंगाची संवेदना त्याला व्यक्त करायची असेल तर तो 'नीलिमा' हा शब्द वापरील. पण निळ्या रंगाची ही सूचित संवेदना आणि 'नीलिमा' या शब्दांतील अक्षरांची दृश्य संवेदना यांत कांहींच साम्य नाहीं. 'नीलिमा' या शब्दानें निळ्या रंगाचें फक्त कल्पनास्वरूप (इमेज) अनुभवतां येईल; आणि कुठल्याहि कल्पनास्वरूपांत प्रत्यक्ष संवेदनांचा ताजेपणा, जिवंत-

पणा, गहिरेपणा असणें शक्य नाहीं, असें मानसशास्त्र सांगत नाहीं का? मग 'नीलिमा' हीं अक्षरें कानांवर पडलीं म्हणजे निळया रंगाचा येणारा अनुभव आणि प्रत्यक्ष निळा रंग पाहून येणारा अनुभव हे सारखेच आनंदमय आहेत का? म्हणजे जिवंत, प्रत्यक्ष अनुभवानें होणाऱ्या आनंदाच्या दृष्टीनें 'नीलिमा' हा शब्द निळया रंगापेक्षां हिणकस नाहीं का? मग कवि दृश्य सौंदर्य वठवितो याला कितीसा अर्थ उरतो? कवीनें त्याचप्रमाणें 'अमृतोपम चव' असे शब्द जरी वापरले तरी 'पिपासितैः काव्यरसो न पीयते' याचा आपणांला विसर कसा पडूं शकेल? अशी जर वस्तुस्थिति आहे, तर दृश्य, श्राव्य, स्पर्श इत्यादि सौंदर्योचीं फक्त कल्पनास्वरूपेंच दाखविण्याची, वठविण्याची पात्रता असूनहि वाङ्मयकलेला 'अत्यंत व्यापक' ठरवायचें हें योग्य, कीं नुसतेंच दृश्य, किंवा नुसतेंच श्राव्य किंवा दुसरें कुठलें एकहि संवेदना-सौंदर्य प्रत्यक्ष स्वरूपांत तिला दाखवितां येत नाहीं म्हणून ती उलट अत्यंत संकुचित आहे असें मानणें योग्य? कला म्हणजे काय राणीचा बाग आहे, कीं त्यांत जितके अधिक प्राणी तितकी ती अधिक व्यापक? का ती एखादी गारुड्याची पोतडी आहे, कीं तिच्यांतून जितक्या अधिक चिजा निघतील तितकी ती अधिक स्वयंपूर्ण?

संवेदनासौंदर्याच्या अनुरोधानेंच प्रा. केळकरांचें पुढील वाक्य पहा : "समर्पक शब्दांच्या कौशल्यपूर्ण योजनेनें वाचकाची कल्पनाशक्ति जागृत होऊन वाचक हा आपल्या कल्पनेप्रमाणें तें चित्र पूर्णतेला नेत असतो." वाङ्मयाच्या टीकाशास्त्रांत अशा रीतीनें वाचकाच्या कल्पनाशक्तीवर विसंबण्याचा प्रकार बराच रूढ असून तो मोठा अजब पण सोयिस्कर आहे. कारण पुराव्यानें किंवा प्रयोगानें असल्या विधानांना सिद्ध करण्याची आवश्यकता वाटतच नाहीं मुळीं. शिवाय वाचकाच्या कल्पनेनें हें चित्र पूर्णतेला नेलें आहे कीं त्याचा विचका केला आहे, हें ठरविण्याची, पडताळून पहाण्याची जबाबदारीहि सहज अंगावेगळी करतां येते. पण वाङ्मयटीकाकारांची वाचकाच्या कल्पनाशक्तीवर कितीहि भिस्त असली तरी वाङ्मय निर्माण करणारे कवि या बाबतींत अधिक दक्ष आणि सावध असतात असें दिसतें. या दक्षतेंतून आणि सावधगिरींतूनच अलंकारांचा जन्म झाला नाहीं का? सर्वसाधारण भाषेची ढोबळता घालवून तिला रेखीवपणा, विवक्षित सूक्ष्मता आणण्याच्या उद्देशानें जर कवि उपमा, उत्प्रेक्षा इत्यादि वापरीत नाहीं, तर त्या अलंकारांचें तात्त्विक दृष्टया प्रयोजन तरी काय? संवेदनावाचक शब्दांपुरतेंच बोलावयाचें तर 'हिरवें रान' किंवा 'हिरवें जळ' असें वर्णन करून

आपापल्या कल्पनेप्रमाणें पाहिजे ती हिरव्या रंगाची छटा भरून त्या रानाचें किंवा जळाचें चित्र पूर्णतेला नेण्याचें आनंददायक (?) स्वातंत्र्य वाचकाला देतां येत असतांनाहि, बालकवि 'पाचूचीं हिरवीं रानें' किंवा काणेकर 'हिरवं हिरवं पाचूवाणी जळ' असें लिहितात, तेव्हां वृत्तांतल्या किंवा छंदांतल्या मात्रा एवढेंच त्याचें कारण असतें का? नुसतें 'निरनिराळ्या रंगाच्या छटा असलेले मेघ' असें वर्णन करून आपल्या मनाला वाटतील ते रंग भरून हें चित्र 'पूर्णतेला' नेण्याची मुभा वाचकांना न देतां, बालकवि "फिकट निळीनें रंगविलेला कापुस मेघांचा। वरुनि कुणी गुल्जार फिरविला हात कुसुंब्याचा॥" अशी विवक्षितता, रेखीवपणा आणण्याचा प्रयत्न करतात याचें स्वारस्य काय? अर्थात् भाषेचें आणि शब्दांचें स्वरूपच असें आहे कीं हा लेखकाचा प्रयत्न पूर्णपणें सफल होणें कधींच शक्य नाहीं. पण कवि किंवा लेखक असा प्रयत्न करतात हीच गोष्ट एकंदर वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत उद्बोधक आहे. आणि वाचकाच्या कल्पनाशक्तीवरच विसंबावयाचें तर खालील ओळ उत्कृष्ट काव्याचा नमुना म्हणून द्यायला हरकत नसावी, कारण वाचकाला आपल्या कल्पनेनें त्यांतील चित्र पूर्णतेला नेण्याला भरपूर वाव आहे :

त्या स्थ. वे. वृ. मा. प. द. तो, ते. वि. कू. सु. ही।

वरील आद्याक्षरी ओळीनें वाचकाची कल्पना जागृत झाली नाहीं तर तो दोष वाचकाचा आहे; कवीचा नाहीं. कारण तात्त्विक दृष्ट्या एखादा शब्द आणि त्याचा 'अर्थ' यांचा जो संबंध आहे तोच एखादें अक्षर आणि तें अक्षर ज्याचें आद्याक्षर आहे असा शब्द यांचाहि आहे! किती निरनिराळ्या प्रकारच्या सौंदर्यांचा एकत्रित अनुभव वरील ओळींतून वाचक घेऊं शकेल! त्यांपैकीं पहिला अनुभव घेण्यास सुकर जावें म्हणून लिहितों कीं, या आद्याक्षरी ओळीला पूर्णतेला न्यायला वाचकांनीं थोडें मागें जावें म्हणजे त्यांना शब्द आठवतील : "त्या स्थलींच्या वृक्षवेलींतून दरवळणारा मादक परिमल, तेथील विहंगवृंदाचें सुस्वर कूजन."

आणि अशीच एखादी आद्याक्षरी कविता पूर्णपणेंहि लिहितां येईल!

खरें म्हणजे संवेदनांचा प्रत्यक्ष अनुभव देणें हें वाङ्मयकलेचें कार्यच नाहीं. वाङ्मयकलेंतून फक्त संवेदनांशीं संलग्न असलेले किंवा नसलेले (?) अर्थ प्रतीत होतात. पण अर्थांचें सौंदर्य 'वठवितां' येत नाहीं म्हणून जर इतर ललितकला संकुचित, अ-स्वयंपूर्ण, तर त्याच न्यायानें संवेदनांचें सौंदर्य 'वठवितां' येत

नाहीं, प्रतीत करून देतां येत नाहीं, म्हणून वाङ्मयकलाहि तितकीच संकुचित, अ-स्वयंपूर्ण ठरवायला नको का?

.३.

संस्कृत साहित्यशास्त्रांतल्या रसव्यवस्थेच्या भागानें वाङ्मयाच्या चर्चेंत शास्त्रीयता आणण्याचा पहिला मोठा प्रयत्न आपल्याकडे तरी केला असें म्हणावयाला हरकत नाहीं. संस्कृताच्या वळणावरून् आलेलें आपल्याकडील मराठी टीकाशास्त्र हेंहि या रसव्यवस्थेच्या आश्रयानेंच बहुधा वावरतें. पूर्वीच्या या रसव्यवस्थेची साधक-बाधक चर्चा मराठींत झाली आहे आणि होतहि आहे. इतकेंच नव्हे, तर तिला आधुनिक मानसशास्त्राचें अधिष्ठान देण्याचा प्रयत्नहि झालेला आहे. त्यांतील ग्राह्य कितपत आणि अग्राह्य कितपत, हा भाग वेगळा. शिवाय शृंगारादि नऊ रसांची ही जी व्यवस्था आहे तिची व्याप्ति साहित्यापुरतीच राहील, असाहि भरवसा नाहीं. किंबहुना, तशी ती न रहातां इतर ललित कलांच्या क्षेत्रांतहि तिच्या अनुरोधानें टीका करण्याचा मोह अगदींच असंभवनीय आहे असें नाही. यामुळें एकंदरींतच या रसव्यवस्थेला कलामीमांसेंत महत्त्वाचें स्थान प्राप्त होतें आणि सौंदर्यशास्त्रांतले कांहीं ससे तिच्यांतून उड्या मारूं लागतात. अशा सशांपैकीं एकाचा येथें वाङ्मयापुरता थोडासा पाठलाग करूं या.

रसांची संख्या किंवा त्यांची कसोटी वगैरे गोष्टींची जरी बरीचशी उलटसुलट चर्चा होत आली असली, तरी एकंदरीत असल्या गोष्टी गौणच असून रस-व्यवस्थेंतील उपपत्तीची मुख्य भिस्त स्थायी भावांच्या कल्पनेवरच आहे. स्थायी भावांची कल्पना जर आपल्याला साहित्याच्या किंवा कलेच्या मीमांसेंत ग्राह्य धरतां आली, तर बाकीचे प्रश्न फारसे कठीण वाटणार नाहींत. पण निदान मला तरी या कल्पनेंत अडचण भासते हें प्रांजलपणें कबूल करावयाला हरकत नाहीं. शृंगार, हास्य, करुण इत्यादि रसांचे भरतानें रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय असे आठ स्थायी भाव सांगितले आहेत. तेवढ्यांचाच विचार केला, तरी ते मान्य करण्याअगोदर प्रश्न असा पडतो कीं, या स्थायी भावांत कोणाचें मन किंवा कोणाचीं मनें अभिप्रेत असतात?

स्थायी भावांत कोणाचें मन अभिप्रेत असतें हा माझा प्रश्न कदाचित् कांहींना फोल वाटेल. कारण भरतानें स्वतःच सांगितलें आहे कीं, 'स्थायीभावान्

आस्वादयन्ति...प्रेक्षकाः।' म्हणजे भरताच्या मतें स्थायी भावांत रसिकाचें मन अभिप्रेत असतें. रसव्यवस्थेला अनुकूल असलेल्या बऱ्याच टीकाकारांना भरताचें हें मत निर्विवाद वाटतें. सकृद्दर्शनीं तसें तें भासतेंहि. पण विचाराअंतीं शंका येऊं लागते. याचें पहिलें कारण असें कीं, वरील मत जर खरें असेल, तर सौंदर्याचें अस्तित्व आणि सौंदर्याचें ज्ञान यांत एकदम घोटाळा होईल, आणि सौंदर्याचें अस्तित्व हें नेहमीं त्याच्या ज्ञानावर अवलंबून असतें असें कबूल करावें लागेल. वाङ्मयावर यामुळें कदाचित् फारशी आपत्ति ओढवणार नाहीं. कारण समुद्रकिनाऱ्यावर सुंदर शिंपल्याप्रमाणें एखादा कवितेचा कागद फारसा सांपडत नाहीं. आणि सामान्यतः कोठल्याहि वाङ्मयकृतीला निदान एक तरी रसिक लागतोच. पण एवढ्यावर वाङ्मयाला संतुष्ट राहून चालणार नाहीं. कोठल्याहि वाङ्मयकृतीचें सौंदर्य जर असें निरपवादपणें रसिकावरच अवलंबून राहणार असेल, तर त्या सौंदर्याला स्वतंत्र असें अस्तित्व उरणार नाहीं. पण एकाहि रसिकानें आस्वाद घेतला नाहीं तरी झाडावरचा आंबा जसा स्वादिष्ट असूं शकतो, तसेंच एकाहि वाचकानें, प्रेक्षकानें, आस्वाद घेतला नाहीं तरी एखादी वाङ्मयकृति सुंदर कां असूं नये? समजा, एखादा लेखक आपली वाङ्मयकृति पुरी करतांच मेला आणि त्याचें लिखाण पंचवीस वर्षेंपर्यंत अज्ञात राहिलें. त्यानंतर तें रसिक टीकाकारांपुढें आल्यावर त्यांनीं तें फार उत्कृष्ट आहे असें मत दिलें. तर मग या पंचवीस वर्षांच्या अज्ञातावस्थेंत त्या लिखाणाच्या सौंदर्याला अस्तित्वच नव्हतें असें मानावयाचें का? पण सौंदर्याचें अस्तित्व आणि सौंदर्याचें ज्ञान यांचा प्रश्न इतका साधा नाहीं म्हणून त्याची चर्चा थोडी नंतर करूं. तूर्त रसव्यवस्थेंतील स्थायी भावांबाबत वाटणाऱ्या शंकेचें एक कारण म्हणून त्याचा उल्लेख करून ठेवीत आहें.

स्थायी भावांत कोणाचें मन अभिप्रेत असतें याबद्दल शंका घेण्याचें दुसरें कारण असें आहे कीं, कोठल्याहि एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या आस्वादांत भावनांचे दोन गट विचारांत घ्यावयाचे असतात. त्यांपैकीं पहिला गट म्हणजे त्या वाङ्मयकृतींत जीं पात्रें, ज्या व्यक्ती रंगविलेल्या असतात त्यांच्या भावनांचा. म्हणजेच त्या वाङ्मयकृतीचा विषय झालेल्या भावनांचा. आणि दुसरा गट म्हणजे जे रसिक त्या वाङ्मयकृतीचा आस्वाद घेतात त्यांच्या भावनांचा. भावनांच्या या दोन गटांच्या परस्परसंबंधांची थोडी छाननी केली तर असें दिसेल कीं, स्थायी भावांच्या कल्पनेवर आधारलेल्या रसव्यवस्थेंत एकसूत्रीपणा नाहीं.

उदाहरणार्थ, शृंगार रस घेऊं या. दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्या अन्योन्य-आकर्षणानें शाकुंतलाच्या एका अंकांत शृंगार रस उत्पन्न केला आहे. दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्या एकमेकांबद्दलच्या आकर्षणाचा हा भाग म्हणजे त्या दोघांच्या अंतःकरणांतल्या 'रती'चा आविष्कार आहे. आणि रसव्यवस्थेच्या नियमानें या आविष्काराचें आवाहन रसिकांच्या अंतःकरणांतील 'रती'लाच असतें. हें आवाहन यशस्वी रीतीनें झालें, तर रसिकाला शृंगार रसाचा आस्वाद मिळतो. म्हणजे शृंगाररसप्रधान लिखाणांत ज्या स्थायी भावाला आवाहन असतें, त्या स्थायी भावाचाच आविष्कारहि असतो.

याच्या उलट 'एकच प्याला' या नाटकाच्या शेवटच्या भागाकडे पहा. त्यांतील सुधाकर-सिंधूच्या चित्रणांत त्या पात्रांच्या भावना ज्या अंतःप्रवृत्तींतून उगम पावतात, त्या प्रवृत्तींचें एकमेकांशीं कांहींच साम्य नसतें. या पात्रांच्या चित्रित भावनांचे स्थायी भाव भिन्न आहेत. आणि या चित्रणांतून एका बाजूस रसिकांच्या निर्भर्त्सनापूर्ण रागाला, तर दुसऱ्या बाजूस त्यांच्या सहानुभूतीला एकसमयावच्छेदेंकरून आवाहन असतें. आणि या रसिकांच्या भावनांचे स्थायी भाव सुधाकर-सिंधूंत अभिप्रेत असलेल्या भिन्न भिन्न स्थायी भावांहून आणखी निराळेच असतात. त्याचप्रमाणें 'भावबंधनां'तील धुंडिराजाच्या चित्रणानें रसिकांच्या हास किंवा विनोदन या प्रवृत्तीला आवाहन असतें. पण धुंडिराजाच्या अंतःकरणांतील या प्रवृत्तीच्या आविष्कारानें कांहीं गडकरी यांनीं हास्यरस उत्पन्न केला नाहीं. तसें असतें तर धुंडिराज स्वतः हसला असता; पण त्यानें इतक्या प्रभावी रीतीनें इतरांना हसविलें नसतें. इतकेंच नव्हे, तर तो जेव्हां स्वतःला हसावयाला लागतो, तेव्हां हास्यरसाऐवजीं करुण रस निर्माण होतो!

वरील उदाहरणें मीं अगदीं ढोबळ रीतीनें आणि रसव्यवस्थेच्या अनुरोधानें दिग्दर्शित केलीं आहेत. त्यांचा मुख्य उद्देश वाङ्मयांत रंगविलेल्या भावना आणि त्या भावनांचें वाङ्मयीन चित्रण बघून रसिकांच्या मनांत निनादिली जाणारी भावना यांच्या स्थायी भावांचें भिन्नत्व स्पष्ट व्हावें, हा आहे. या भिन्नत्वाचें जितकें अधिक बारकाईनें परीक्षण करावें तितका स्थायी भावांच्या कल्पनेंतील एकसूत्रीपणाचा अभाव अधिक जाणवतो. नरमांसभक्षणाच्या दृश्यांत खाद्यहि मनुष्य आणि खाणाराहि मनुष्यच. पण एकाच्या भावनेचा स्थायी भाव भीति, तर दुसऱ्याच्या भावनेचा स्थायी भाव उत्साह-क्रोध. आणि हें दृश्य पहाणाऱ्या त्रयस्थाच्या भावनेचा स्थायी भाव जुगुप्सा. शिवाय, हा प्रेक्षक जर खरा रसिक किंवा कलावंत

असेल, तर त्याला जुगुप्साहि वाटणार नाहीं ! रसव्यवस्थेवरील लिखाणांत 'मानवी मन', 'मानवी भावना' अशा संज्ञांचा उपयोग करून वाङ्मयविषयीभूत भावना आणि त्या भावनांच्या चित्रणांतून रसिकाच्या मनांत उत्पन्न होणारी भावना यांची अशी गल्लत झालेली आढळते. आणि स्थायी भावांची कल्पना ग्राह्य मानावयाची तर अशी गल्लत केल्याविना गत्यंतर आहे का?

.४.

वरील एका छेदकांत मीं सौंदर्याचें अस्तित्व आणि सौंदर्याचें ज्ञान यांचा उल्लेख केला आहे. त्याचा विचार करतांना वाचकांनीं समोरच एक चित्र दिलें आहे तें पहावें. समुद्राच्या पोटांत जलवनस्पति आणि जलचर प्राणी यांचीं अक्षरशः अनंत अशीं इतकीं मनोहर दृश्यें असतात कीं, त्यांच्या सौंदर्यानें मोठमोठ्या कलावंतांनाहि अपल्या कलाकृतींबद्दल लाज वाटावी. प्रस्तुत चित्र हें अशाच दृश्यांपैकीं एकाचें आहे; आणि तें ज्या पुस्तकांतून घेतलें आहे,[१] त्या पुस्तकांत वाचकांना अशींच आणखी कांहीं चित्रें आढळतील. पण मनुष्याला ज्ञात असलेलीं अशीं हीं सर्व दृश्यें एकत्र केलीं, तरी त्यांची संख्या त्याला अज्ञात असलेल्या असल्या अनंत, नयनरम्य दृश्यांच्या पासंगालाहि येणार नाहीं. मग ह्या सर्व अज्ञात दृश्यांच्या सौंदर्याला अस्तित्वच नाहीं असें मानायचें का?

या लेखाच्या वाचकांपैकीं ज्यांनीं तत्त्वज्ञानाचा खास अभ्यास केला असेल, ते वरील प्रश्नानें न बिचकतां उलट मलाच म्हणतील कीं, मीं नुसती हातचलाखी तरी केली आहे; किंवा अनभिज्ञपणानें गडबडगुंडा, गोंधळ केला आहे. कारण खरी मख्खी सौंदर्याचें ज्ञान आणि त्या सौंदर्याचें अस्तित्व यांच्या संबंधांत मुळीं नाहींच! 'अ'ला किंवा 'ब'ला किंवा अशाच एखाद्या व्यक्तीला म्हणा, किंवा एकंदर मानवजातीला म्हणा, एखाद्या सौंदर्यवस्तूचें ज्ञान नसेल, तर त्या सौंदर्यवस्तूला या ज्ञानाव्यतिरिक्त स्वतंत्र असें अस्तित्व असूं शकेल कीं नाहीं, हा प्रश्नच मुळीं निरर्थक आहे. प्रश्न आहे तो वैयक्तिक किंवा सामुदायिक ज्ञानाचा नसून सौंदर्याचें स्वरूप संज्ञागर्भ, चैतन्यगर्भ आहे कीं नाहीं, हा आहे. एखादी चैतन्यपूर्ण शक्ति किंवा तत्त्व गृहीत धरल्याशिवाय सुंदर वस्तूचें आपणांला निदान

१. **Seashore Life and Pattern, by Prof. T. A. Stephenson, King Penguin Books, 1940.**



करतां येईल का, हा आहे. निराळ्या शब्दांत हेंच म्हणायचें म्हणजे सौंदर्यवस्तूंत जें एकत्व, जी सलगता (युनिटी) असते ती परिणामनियत (टेलिओलॉजिकल) असते कीं नाहीं, हा प्रश्न आहे.

जरा सोप्या रीतीनें या प्रश्नाकडे बघूं या. समजा, रस्त्यांत एक दगड पडलेला आहे. हा दगड आपल्याच इच्छेनें पलीकडच्या हिरवळींवर जाऊन बसूं शकणार नाहीं. या दगडाला मीं जर ठोकर मारली तर त्या ठोकरीची दिशा, तिची गति आणि तिची शक्ति यांवर तो दगड कोठें जाऊन पडेल हें अवलंबून राहील. म्हणजे कालक्रमानुसार माझी ठोकर अगोदर आणि नंतर त्या दगडाचें नवीन, हिरवळींवरचें प्रस्थान असा घटनाक्रम झाला. याच्या उलट त्या दगडाच्या ठिकाणीं एखादी शेळी असेल तर हिरवळ बघून तिला वाटेल कीं पाला खावयाला तिकडे जावें. आणि हा हेतु मनांत धरून ती स्वतःच तिकडे चालून जाईल. येथेंहि कालक्रमानुसार शेळीचें चालणें अगोदर आणि नंतर तिचें पाला खाणें, असाच घटनाक्रम बसला. पण दगडाच्या उदाहरणांत कालक्रमानुसार जी घटना, म्हणजे माझी ठोकर, अगोदर होती तिनें नंतरच्या घटनेचें, म्हणजे हिरवळीवरील त्या दगडाच्या नव्या प्रस्थानाचें, स्वरूप ठरविलें; त्याच्या उलट शेळींच्या उदाहरणांत पाला खाणें ही जी घटना कालक्रमानुसार नंतर आली होती तिनें तत्पूर्वीच्या, म्हणजे त्या शेळीच्या चालण्याच्या, घटनेचें स्वरूप निश्चित केलें. म्हणून शेळीच्या कृतीला, वागण्याला परिणामनियत कृति, वागणें म्हणतात. कारण परिणाम काय साधावयाचा, उद्दिष्ट कोणतें हस्तगत करावयाचें, यानें त्या कृतीचें स्वरूप नियत, निश्चित केलेलें असतें. तात्त्विक भाषेंत शेळीच्या चालण्याची घटना, तिचें एकत्व, तिची सलगता (युनिटी) ही परिणाम-नियत (टेलिओलॉजिकल) आहे असें म्हणतात. सोप्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे शेळीची वागणूक हेतुपुरस्सर होती, तर दगडाची हेतुरहित होती.

याच्या पुढली पायरी अशी कीं हेतुपुरस्सरता, परिणामनियति (टेलिओलॉजी) म्हटली कीं, तिच्यांत कोठल्या तरी चैतन्यतत्त्वाचा आविष्कार असतो. शेळीच्या उदाहरणांत हें चैतन्यतत्त्व म्हणजे तिची संज्ञाशक्ति. असलें चैतन्यतत्त्व गृहीत धरल्याखेरीज परिणामनियति शक्य नाहीं, तिला अर्थ नाहीं. आतां सौंदर्याच्या स्वतंत्र अस्तित्वाच्या प्रश्नांतली मख्खी आहे ती या हेतूच्या किंवा परिणाम-नियतीच्या कल्पनेंत. कारण, कोठल्याहि सुंदर वस्तूचें, घटनेचें किंवा सामान्यतःच सौंदर्याचें स्वरूप जर वरील अर्थानें हेतुगर्भ, परिणामनियत असेल तर मग सौंदर्य

हें अनुभवनिष्ठ, संज्ञागर्भ, चैतन्यपूर्ण असतें, असें कबूल करण्याखेरीज गत्यंतर नाहीं. आणि मग ‘अ’ला काय किंवा ‘ब’ला काय, तें ज्ञात आहे किंवा नाहीं, यानें वरील विधानांत काडीइतकाहि फरक पडणार नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर सबंध मानवजातीला, नव्हे साऱ्या सचेतन सृष्टीला, जरी तें सौंदर्य अज्ञात असलें तरीहि त्या सौंदर्याचें अस्तित्व स्वतंत्र अनुभवाविरहित असें रहाणार नाहीं, तर तें अनुभवनिष्ठच मानावें लागेल. आणि सौंदर्याच्या ज्ञानाखेरीज त्याचें अस्तित्व नाहीं ही भूमिका ग्राह्य धरावी लागेल.

तेव्हां मुख्य मुद्दा बघावयाचा तो हा कीं, सौंदर्याचें स्वरूप हें अपरिहार्यपणें परिणामनियत, हेतुगर्भ असतें का? ‘विनायकं प्रकुर्वाणो रचयामास वानरम्’ याप्रमाणें ‘वानरम् प्रकुर्वाणो रचयामास विनायकम्’ असेंहि होऊं शकतें, असें उत्तर माझ्यासारख्या थिल्लर मनुष्याला जरी समर्पक वाटलें, तरी त्यानें तत्त्वविवेचकांचें समाधान होणार नाहीं. म्हणून जरा अधिक विचार करूं या. सकृद्दर्शनीं कोणालाहि असें वाटेल कीं सौंदर्याची सारी मजा तें निर्हेतुक असण्यांतच असते. ज्या घटनेंत एखादा हेतु ग्रथित केलेला आहे ती घटना त्या हेतूची लिखाळी बनते. मग तिच्यांत निर्भेळ सौंदर्य उरत नाहीं. लोकांना आपल्या मायभूमीबद्दल अभिमान वाटावा म्हणून लिहिलेल्या राष्ट्रगीतांत परिणामकारकता असूनहि काव्य नसेल; आणि भक्तजनांच्या भावना हलवून सोडणाऱ्या देवाच्या मूर्तीत शिल्पकला पुष्कळ वेळां अभावानेंच तळपत असते. सौंदर्याचा ज्यांनीं थोडा तरी अनुभव घेतला आहे, त्यांना प्रथमतः तरी असें वाटतें कीं, त्याचें सर्व स्वारस्य तें कोठल्याहि विशिष्ट हेतूपासून किंवा परिणामापासून अलिप्त असण्यांतच असतें. आणि ही प्रथमदर्शनी निर्हेतुकता तत्त्ववेत्त्यांनाहि मान्य करावी लागते.

पण तत्त्ववेत्ते एवढ्यानें डगमगत नाहींत. कांट्ला अनुसरून ते म्हणतात कीं, कोठलाहि विशिष्ट हेतु नसणें हाच सौंदर्याचा हेतु असतो. कोठल्याहि विशिष्ट परिणामाचें ध्येय न ठेवणें हेंच सौंदर्याचें ध्येय असतें. सौंदर्याच्या या उपपत्तीची मदार मानवी कलाकृतीपेक्षांहि निसर्गावर अधिक असते. म्हणून पान ८२ समोरील चित्राकडे वाचकांचें लक्ष मी पुनः वेधतों. ह्या चित्रांतील आकृति सुंदर आहे याबद्दल सहसा दुमत होणार नाहीं. आतां या चित्राच्या अनुरोधानें आपल्या ‘हेतुशून्य हेतुगर्भता’ किंवा ‘परिणामशून्य परिणामनियति’ (‘पर्पझिव्हनेस् विदाउट् ए पर्पझ’—कांट्) या कल्पनेचा विचार करूं या.

‘हेतुशून्य हेतुगर्भता’, ‘परिणामशून्य परिणामनियति’ ही नुसती शाब्दिक

नजरबंदीची एक तऱ्हा नाहीं, असें आपण गृहीत धरूं या. तेव्हां चित्रांतल्या वनस्पतीची आणि प्राण्याची आकृति ही जर 'परिणामशून्य परिणामनियती'चा आविष्कार समजावयाची, तर समुद्रांतल्या सर्व वनस्पतींच्या आणि प्राण्यांच्या आकृत्याहि तशाच 'परिणामशून्य परिणामनियती'चे आविष्कार समजावयाला पाहिजे. आणि या सर्व आकृत्या सुंदर मानावयाला पाहिजेत. कारण चित्रांतल्या वनस्पतीची आणि प्राण्याची आकृति जितकी परिणामशून्य रीतीनें, स्वैर रीतीनें त्यांना प्राप्त झाली, तितक्याच परिणामशून्य रीतीनें, स्वैर रीतीनें सर्व वनस्पतींना आणि प्राण्यांना त्यांच्या आकृत्या प्राप्त झालेल्या असतात. पण समुद्राच्या पोटांत असंख्य सुंदर दृश्यें असलीं, तरी सुंदर नसलेल्या वनस्पती आणि विद्रूप प्राणीहि तितकेच असंख्य असतात. इतकेंच नव्हे, तर सर्व सी-स्लग्ज् किंवा सर्व प्रस्तुत प्रकारचीं शेवाळीं इतकीं सुंदर असतील का, याबद्दल शंका आहे. मग कांहीं सी-स्लग्ज् आणि कांहीं शेवाळीं सुंदर असतात, इतर नसतात, हें स्पष्टपणें दिसत असतांना त्याकडे काणाडोळा करून 'परिणामशून्य परिणामनियती'च्या तत्त्वाला चिकटून रहाण्याकरितां त्या सर्वांना सुंदर म्हणावयाची आपत्ति ओढवून घेणें बरें, का वस्तुस्थिति स्पष्ट आहे ती ओळखून, कबूल करून 'परिणामशून्य परिणामनियती'ला तिलांजलि देणें बरें ? केवळ गृहीतकृत्य अशा चैतन्यतत्त्वाचा बोज राखण्याकरितां वाटेल त्या वनस्पतीला किंवा प्राण्याला सुंदर म्हणत सुटण्यापेक्षां, ज्या परिणामनियतीच्या कल्पनेमुळें तें गृहीतकृत्य गृहीत धरावें लागलें ती कल्पनाच सौंदर्याच्या मीमांसेंत अनावश्यक अतएव त्याज्य ठरविणें हें अधिक सयुक्तिक असेल, तर अर्थातच सौंदर्याचें अस्तित्व स्वतंत्र स्वयंभू असतें, अनुभवावर, संज्ञाशक्तीवर किंवा चैतन्यतत्त्वावर अपरिहार्यतेनें अधिष्ठित नसतें, हें मान्य करावें लागेल.



प्रकरणशः आणि सुबोध रीतीनें 'कलेच्चीं क्षितिजें'मधील निबंधांचें समालोचन करणें हें विस्ताराचें काम आणि तो प्रस्तावनेचा उद्देशहि नाहीं. तेव्हां त्यांतील फक्त दोन-तीन मुख्य मुद्दे, त्या निबंधांच्या कांहीं कोनशिला, यांबद्दलच मला सुचलेल्या थोड्या शंकांचें मी दिग्दर्शन करणार आहें. त्यापूर्वी सौंदर्यशास्त्रांतील किंवा कलामीमांसेंतील पद्धतिविषयक (methodological) दोन गोष्टी लक्षांत ठेवणें बरें. एक म्हणजे कुठलीहि कलामीमांसा किंवा कुठलाहि सौंदर्यशास्त्रसिद्धांत ग्राह्य व्हावयाचा असेल तर त्यांतून कलाकृतींची सामान्यतः निदान स्थूल तरी प्रतवारी लावण्याचा निकष आपोआपच निघायला हवा. जेथें कलामीमांसेंतच कलानिकष अंतर्भूत झाला नसेल तेथें त्या मीमांसेबद्दल साशंक असणें बरें. दुसरें म्हणजे कला किंवा सौंदर्य अशा कोणत्याहि मानवी व्यवहारांच्या किंवा अनुभवांच्या एखाद्या विवक्षित क्षेत्रांतील घटनांचें यथार्थ स्वरूप ठरवितांना त्यांच्या व्यवच्छेदक लक्षणांचीच मातब्बरी असते. पद्धतिविषयक या प्राथमिक प्रमेयांची जाणीव पुढील लिखाणांत साहाय्यक होईल.

श्री. पाध्ये यांच्या विवेचनांतील मूलभूत असे तीन मुद्दे मी घेणार आहें; आणि त्यांवर मला वाटणाऱ्या शंका मी जेथें जरूर तेथें शक्यतोंवर ललित वाङ्मयाच्या आधारानेंच दिग्दर्शित करणार आहें. वास्तविक माझ्या मतें ललित वाङ्मयाच्याच केवळ अभ्यासावर सबंध कलांचें स्वरूप ठरविणें धाष्ट्याचेंच नाहीं, तर निखालस दिशाभूल करणारें आहे. पण ती भूमिका मी येथें विसरणार आहें. शास्त्रीय कांटेकोर दृष्टीलाहि मुरड घालून लिखाण शक्य तितकें सोपें आणि फार खोलांत न शिरतां सामान्यतः सुबोध करण्याचा प्रयत्न करणार. त्यांतील स्थूलता अधिक विचारवंत क्षम्य मानतील अशी आशा आहे.

१. पहिला मुद्दा : 'सर्वसाधारण कार्यप्रवण भावना आणि सौंदर्यभावना' यांचा. त्यासंबंधींच्या विवेचनांत श्री. पाध्ये यांनीं डॉ. रिचर्डस्‌चा उल्लेख केला

१ श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या 'कलेच्चीं क्षितिजें' या पुस्तकाची प्रस्तावना, संक्षेपानें.

आहे. तो बागुलबोवा आपण विसरून जाऊं या. एक तर डॉ. रिचर्डस्‌ला जरा निराळ्या भूमिकेवरून उत्तर द्यावें लागेल आणि दुसरें म्हणजे त्याची फारशी जरूरी नाहीं. आपण फक्त श्री. पाध्ये यांच्याच मतांचा विचार करूं. त्यांच्या मतें प्रत्येक मानवी भावना ही कार्यप्रवण असते. सामान्य मनुष्यांत ती भावना अनुरूप अशी कृति घडवून आणते. पण क्वचित् एखादा मनुष्य असा निघतो कीं तो अशा कृतीला अवरोध करतो आणि त्या भावनेंतच रंगतो. क्रियावरोधानें ती भावना जसजशी अधिकाधिक उत्कट होत जाते तसतसा तो मनुष्य तिच्यांतच अधिकाधिक रंगतो; आणि तो तिच्यांतच जसजसा अधिकाधिक रंगत जातो तसतशी ती भावना अधिकाधिक उत्कट होत जाते. या प्रक्रियेंत एक क्षण असा येतो कीं त्या क्षणाला (स्थूलपणें क्षण) त्या भावनेचें सौंदर्यभावनेंत रूपांतर होतें. पण प्रत्येक भावना ही कार्यप्रवण असते, अनुरूप कृति घडवून आणण्याकडे तिची प्रवृत्ति असते. म्हणून सौंदर्यभावनाहि कार्यप्रवणच असणार. जी कृति ती घडवून आणते ती कलाकृति.

वरील विधानांच्या पुष्टीकरितां कांहीं उदाहरणें दिलीं आहेत. त्यांपैकीं ‘कलेचीं क्षितिजें’ पान ६५ वरील रशियाच्या उदाहरणाकडे आपल्याला कानाडोळा केला पाहिजे. ‘ललितेतर कार्यांत’ ‘भावनांचें विसर्जन’ झाल्यामुळें रशियांत काव्यवाङ्मय घटलें हें खरें मानलें, तरी काव्य हीच कांहीं एकमेव कला नाहीं; आणि सोव्हि-एट रशियांतील वास्तुकला, नाट्यकला—पण आपल्या शंका आपण फक्त ललित वाङ्मयानुरोधानेंच मांडणार आहोंत. म्हणून हें उदाहरण विसरूं या. बरें, ‘कलेचीं क्षितिजें’ पान ६३ वरील रणगीतांबद्दल काय? Wilfred Owen, Robert Graves, Rupert Brooke? ‘ज्या विशिष्ट भावनेनें कलावंत ललितेतर कृतीस उद्युक्त होतो त्याच भावनेंतून स्फुरणाऱ्या ललित कृतीस तें त्याचें कृत्य मारक ठरण्याचा संभव असतो’ (‘कलेचीं क्षितिजें’, पान ६५). वरील कवींच्या ललित कृति म्हणजे कविता कोणत्या भावनांतून स्फुरल्या हें आपण त्या वाचून कदाचित् सांगूं शकूं. पण त्याच भावनांतून त्यांच्या रणांगणावरील ललितेतर कृतींना ते उद्युक्त झाले किंवा नाहीं हें ठरविणें जरा कठीण आहे. त्यांचीं चरित्रें वाचलीं पाहिजेत. शिवाय समजा, आपली शंका खरी असली, तरी वरील अवतरणांत ‘संभव’ शब्द आहे हें विसरून चालणार नाहीं; आणि पुन्हा या कवींनीं रणांगणावर ललितेतर कृति केल्या नसत्या तर त्यांच्या ललितकृति म्हणजे कविता अधिक सरस झाल्या असत्या या मताला बिनतोड असें उत्तर कसें देतां येणार? सध्यांहि एक

महायुद्ध चालू आहे. पण वरील कवींना पुन्हा जिवंत करून या महायुद्धापासून चार हात दूर राखून प्रयोग करणें जरा अशक्यच आहे! मीं कुठें तरी नुकतेंच वाचलें कीं, गेल्या महायुद्धांत जितके आणि ज्या योग्यतेचे कवि उदयास आले तितके आणि त्या योग्यतेचे कवि चालू महायुद्धांत उदयास आले नाहींत. कदाचित् चालू महायुद्धांतील लढवय्ये गेल्या महायुद्धांतील लढवय्यांपेक्षां रणांगणावर आपल्या विशिष्ट भावनांना अधिक अनुरूप आणि विपुलतर अशा 'ललितेतर कृत्यां'त विसर्जित करीत असतील. नाहीं कुणी सांगावें? किंवा तह झाला म्हणजे ते आपल्या कविता प्रसिद्ध करतील.

पण रणांगणावरच्या भावना आपल्याला समजत नाहींत, तेव्हां 'कलेचीं क्षितिजें' पान ६४ वरील प्रणयवाङ्मयाचें उदाहरण घेऊं या. प्रणयभावना तुम्हांआम्हांला समजते. कोलरिज् नांवाचा इंग्रजी कवि फार प्रेमळ होता. पण त्याचा प्रणयसंसार फारसा प्रणयक्रीडापूर्ण होता असें त्याच्या चरित्रावरून म्हणतां येणार नाहीं. तरी त्याच्या काव्यांत प्रणयगीतांपेक्षां रोमांचकारी रहस्यमय कवितांची सरसता अधिक आहे. 'मेघदूता'पूर्वीच्या कालिदासाचें प्रणयक्रीडाशून्य, निदान विरही, चित्र संस्कृतचे प्राध्यापक काढूं शकतील. आपलें संस्कृतचें अध्ययन फारसें नाहीं. पण जरा थिल्लरपणानें लिहायचें तर असें म्हणतां येईल कीं, निदान कवींच्या बाबतींत तरी (आणि मींहि प्रणयकविता लिहिल्या आहेत!) प्रेमभंगापूर्वी मनसोक्त प्रणयक्रीडांत प्रणयभावनांचें विसर्जन झालेलें असतें, इतकेंच नाहीं तर एका बाजूला प्रेमाचे कृतिप्रधान चाळे (क्षमस्व!) आणि दुसऱ्या बाजूला प्रणयगीतें अशी दुहेरी शिकारहि फारशी अशक्य नसते! अर्थात् एकाच कालक्षणांत चुंबन आणि चुंबनगीतच काय पण दोन चुंबनेंहि शक्य नसतात. भाषेचें मानसशास्त्र (Psychology of Speech) यांतील एका सिद्धांतावर ज्युलिअन हक्स्लेनीं लिहिलें आहे: "प्रियकरानें नुसतें प्रेम करून भागत नाहीं, तर माझें तुझ्यावर प्रेम आहे असें प्रेयसीला सतत सांगत राहिलें पाहिजे!" त्या प्रियकराला जर कवि व्हायचें असेल तर त्याला सांगायला हवें कीं "बाबा रे, 'माझें तुझ्यावर प्रेम आहे' असें प्रेयसीला लालित्यपूर्ण भाषेंत पाहिजे तितक्या वेळां सांग; पण जर का ती प्रणयलीलेनें जवळ आली तर मात्र चार पावलें लांब रहा." थोडक्यांत म्हणजे प्रणयगीत करणाऱ्या कवीनें प्रणय करूं नये आणि चुंबनावर उत्कृष्ट कविता करायची असेल तर एकंदरीनें चुंबन न घेणेंच बरें! हक्स्ले गंमतीनें म्हणतो, "It is not enough to love; one must say–one loves!" पाध्ये गमतीनेंच

म्हणतात का, "If one wants to say one loves especially beautifully, one had better not love"?

पण उदाहरणें-प्रतिउदाहरणें यांनीं कलेच्या चर्चेंत कुणाचेंच समाधान होत नाहीं; तेव्हां उदाहरणाविरहित विवेचन बघूं. प्रत्येक भावना कार्यप्रवण असते म्हणजे काय? वस्तुतः कुठलीच भावना तत्त्वतः कृतिप्रवण नसते. ती फक्त कृतीला लागणारी शारीरिक-मानसिक (psycho-physical) शक्ति पुरविते आणि कृति सुलभ करते. ती स्वतः एखाद्या कृतीकडे ओढ घेत नाहीं. तो धर्म मनुष्याच्या इच्छेचा आहे. भावना विशिष्ट शक्ति मुक्त करते; ह्या शक्तीमुळें कृति सुलभ होते. पण ही शक्ति विशिष्ट कृति निर्माण करीत नाहीं. विशिष्ट कृति साधणें, निर्माण करणें हें कार्य ह्या शक्तीचें नसून इच्छाशक्तीचें (willचें) असतें. इंग्लिशमधील emotion या शब्दाची व्युत्पत्ति हेंच दर्शविते. हाच अर्थ मानसशास्त्रांत अभिप्रेत आहे. जास्त कांटेकोर दृष्टीनें बोलायचें तर कृतिप्रवणता हा खरोखर शरीरमानसयुक्त (psycho-physical) व्यक्तीचा (entity) धर्म आहे. सभोवतालच्या परिस्थितीची व्यक्तीला जाणीव झाली म्हणजे त्या परिस्थितीला अनुरूप अशी कृति कोणती हें त्याची बुद्धि ठरविते. ती कृति पार पाडायची किंवा नाहीं हें इच्छाशक्ति सांगते. आणि त्या इच्छाशक्तीनें अस्तिपक्षीं निर्णय दिला तरती कृति पार पाडायला लागणारी शारीरिक-मानसिक शक्ति अनुकूल, संलग्न भावना पुरविते. (हीं वाक्यें विवेचनाच्या सुबोधतेकरितां लिहिलीं आहेत. मानवी मनोव्यापार इतके विश्लेपित नसतात.) भीति वाटली म्हणजे शरीरांत एक विशिष्ट रासायनिक प्रक्रिया सुरू होते आणि विशिष्ट ग्रंथींतून विशिष्ट द्रव्यें रक्तांत ओतलीं जातात. उद्देश हा कीं, पळायचें असलें तर पळणें सुलभ व्हावें. पण भीति ही पायांना पळवीत नाहीं. बुद्धीच्या अनुरोधानें किंवा क्वचित् बुद्धीच्या विरुद्धहि इच्छाशक्ति पळविते. भुकेलेलें मूल बघून आईला पान्हा फुटतो, पण स्तन देणें किंवा न देणें तिच्या इच्छेवर अवलंबून आहे. कृतीचा संबंध इच्छाशक्तीशीं आहे, म्हणूनच नीतिशास्त्रांत इच्छेला (will) इतकें महत्त्व आहे. पण घोटाळा होऊं नये म्हणून पुन्हा हें नमूद करणें जरूर आहे कीं, कार्यप्रवणता हा परमार्थतः संज्ञाशक्तीच्या कुठल्याहि एका भागाचा धर्म नसून तो त्या सर्व भागांना अंतर्भूत करणाऱ्या शरीर-मानसयुक्त व्यक्तीचाच प्रकृतिधर्म आहे. अशा व्यक्तीची कृति ही बुद्धीनें काढलेल्या आराखड्यांत इच्छाशक्तीनें भावनेचे रंग भरून तयार केलेलें चित्र असतें असें स्थूलपणें म्हणतां येईल.

'कार्यप्रवण'तेंतील प्रवणता विसरून आपण त्यांतील 'कार्य' किंवा 'कृति' या अर्थांचा विचार करूं या. संस्कारहीन अवस्थेंत विशिष्ट परिस्थितीच्या संदर्भांत अमुक कृति (वरील उदाहरणांतील पळणें किंवा स्तन देणें) प्रस्तुत आहे कीं नाहीं हें सहजप्रेरणा (instinct) सांगते. संस्कारपूर्ण अवस्थेंत हीच गोष्ट बुद्धि—म्हणजेच अनुभवानें किंवा ज्ञानानें संस्कारित अशी सहजप्रेरणा—सांगते. आतां कुठल्याहि कृतिप्रीत्यर्थ भावनेनें मुक्त केलेली शारीरिक-मानसिक शक्ति (psycho-physical किंवा psycho-physiological energy) खर्च करणें किंवा न करणें हें जर इच्छा-शक्तीचें काम आहे, तर कृतिप्रवणता हा धर्म वस्तुतः तिचा आहे. आतां भावना ही जर तत्त्वतः कृति-प्रवण नाहीं आणि ती जर कृतीकरतां फक्त कोळसा-पाणीच पुरविते तर अमुक भावनेला अमुक कृति अनुरूप आहे हें अर्थात् निश्चयात्मक रीतीनें कधींच सांगतां येणार नाहीं. विशिष्ट भावना आणि विशिष्ट कृति यांची अशा रीतीनें फारकत झाल्यावर कवीच्या किंवा कलावंताच्या 'क्रियावरोधा'ला खरोखर काय अर्थ राहातो ? कारण भावना वाटल्यापासून कविता लिहीपर्यंत कवि झाला तरी अजिबात कृति-शून्य, निश्चल पुतळ्याप्रमाणें खास राहात नाहीं. पण हा सर्व घोटाळा 'कृति' या शब्दानें केला आहे. मानसशास्त्र जेव्हां भावना ही कृतिप्रवण आहे, असें विधान करतें, तेव्हां तिनें मुक्त झालेली शारीरिक-मानसिक शक्ति एकदम कुठें तरी अदृश्य होत नाहीं, एवढाच मानसशास्त्राचा आशय असल्यानें मानसशास्त्रांतील प्रवणतेला तद्वत् कृतीला निराळा अर्थ असतो. त्यांतील प्रवणतेंत ओढ नसते आणि कृतींत यःपलायनापासून किंवा रणक्षेत्रावरील ललितेतर झुंजीपासून तों संथपणें अश्रू गाळणें किंवा मनांतल्या मनांत कुढणें यापर्यंत सर्वांचा अंतर्भाव होतो. मानसशास्त्रदृष्ट्या भावनांत रंगणें हीहि कृतीच ठरेल. म्हणूनच भावना-विकल माणसें भावनेनें मुक्त केलेली शारीरिक-मानसिक शक्ति भावनेंत रंगण्यां-तच खर्च करून परिस्थितीला अनुरूप (भावनेला अनुरूप नाहीं, कारण अमुक भावनेला अमुकच कृति अनुरूप नसते) अशी कृति करायला अपात्र होतात. म्हणूनच भावनेची शक्ति कृति-विन्मुखतेंतहि कामाला येते. कारण मानसशास्त्रां-तील 'कृति' या शब्दांत बाह्य कृतीप्रमाणें व्यक्तीच्या शरीर-मनांतील अंतर्क्रियाहि अभिप्रेत आहेत. तेव्हां 'क्रियावरोध' हीहि कृतीच नाहीं का ठरत ? उलट भावनेचा आवेग जितका अधिक तितकी क्रियावरोधाची कृति जास्त शारीरिक-मानसिक शक्ति मागणार. मग भावनेनें मुक्त केलेल्या शारीरिक-मानसिक

शक्तीला या क्रियावरोधाच्या कृतींतून वाट मिळाली नाहीं असें प्रतिपादण्याला काय आधार आहे ? केवळ ती भावना अनुभवणाऱ्या इसमानें कविता लिहिली हा ? पण कविता लिहायला असा क्रियावरोध आवश्यक आहे का, हाच तर प्रश्न आहे मुळीं. कारण, 'ललितेतर कृतींत सामान्य भावनेचें विसर्जन' होण्याला 'अवरोध' केल्यानें, कांहीं माणसांत कां होईना, तिचें जर सौंदर्यभावनेंत रूपांतर होत असेल, तर कॉन्सेंट्रेशन कॅप किंवा अंधारकोठड्या म्हणजे तारतम्यानें किंवा सापेक्षतः तरी कवींचे कारखाने व्हायला हवेत.

'क्रियावरोधा'च्या या दुव्याकडे आणखी एका दृष्टीनें बघूं या. प्रणयपंढरीच्या वारकऱ्याच्या प्रणयभावनेचें प्रणयक्रीडावरोधानें सौंदर्यभावनेंत रूपांतर होऊन त्या सौंदर्यभावनेचें प्रणयगीत या कलाकृतींत विसर्जन होतें. तेंच प्रणयगीत रसिकाच्या हृदयांत तीच सौंदर्यभावना जागृत करतें ना ? मग ती कोणत्या क्रियावरोधामुळें ? यावर असें तर म्हणायचें नाहीं कीं, प्रणयगीत वाचून रसिकालाहि प्रणयक्रीडा कराव्याशा वाटतात आणि त्यांना अवरोध केला म्हणजे तें प्रणयगीत सुंदर वाटूं लागतें, रसिकांत सौंदर्यभावना उत्पन्न होते ? बरें, यानंतर रसिकाच्या सौंदर्यभावनेचें कुठल्या कलाकृतींत विसर्जन होतें ? तसें जर तें होत नसेल तर कुठल्या तरी ललितेतर कृतींत तरी तें विसर्जन होत असलें पाहिजे किंवा त्या विसर्जनाला अवरोध तरी होत असला पाहिजे. अवरोधाऐवजीं ललितेतर कृतींत जर रसिकाच्या सौंदर्यभावनेचें विसर्जन होत असेल तर मग जी ललित कृतींत तद्वत् ललितेतर कृतींतहि विसर्जित होऊं शकते त्या सौंदर्यभावनेचें खरोखर स्वरूप तरी काय ? आणि तिला 'सौंदर्यभावना' तरी कोणत्या अर्थानें म्हणायचें ? बरें, या विसर्जनाला अवरोध होत असेल तर 'क्रियावरोधा'नें त्या सौंदर्यभावनेचें आणखी कुठल्या तरी सौंदर्यभावना नं. २ मध्यें रूपांतर होत असलें पाहिजे. आणि याच रीतीनें ही चढती भांजणी सौंदर्यभावना नं. ३, ४, ५...क्ष पर्यंत नेतां येईल. तरीहि ती ललित कृति किंवा ललितेतर कृति यांपैकीं एकींतच संपली पाहिजे. आणि शेवटीं रसिकाच्या बाबतींत एक कलाकृति तरी दाखवावी लागेल किंवा जी ललितेतर तद्वत् ललित कृतींत विसर्जित होऊं शकते त्या सौंदर्यभावनेचें सौंदर्यस्वरूप तरी काय हें सांगावें लागेल. शिवाय या विविध सौंदर्यभावनांचीं स्वरूपें, त्यांतील फरक, त्यांचे परस्परसंबंध उलगडावे लागतील !

'सौंदर्यभावना म्हणजे क्रियावरोधानें रूपांतरित अशी सामान्य कार्यप्रवण भावना.' क्रियावरोध गृहीत धरूं या. पण सौंदर्यभावनाहि कलाकृतीच्या अनुरोधानें

क्रियाप्रवणच आहे ('कलेच्चीं क्षितिजें', पान ७५). (यावर क्रियावरोधानें म्हणजे कलाकृति न निर्मिल्यानें कलावंताच्या सौंदर्यभावना नं. १ च्या सौंदर्यभावना नं. क्षपर्यंत होऊं शकणाऱ्या रूपांतरांचा प्रश्न बाजूला ठेवूं.) तेव्हां तत्त्वतः प्रेम, राग, द्वेष वगैरे सामान्य भावनांच्या स्वरूपांत आणि सौंदर्यभावनेंत फरक नाहीं. मग 'क्रियावरोधा'नें होणाऱ्या 'रूपांतरा'चें स्वरूप काय? कवीला वाटणारी प्रणय-भावना आणि त्याच्या प्रणयगीतांतील सौंदर्यभावना यांत फरक काय? या रूपां-तराचें, या फरकाचें गमक काय?—उत्कटता? पण सर्वच उत्कट भावना सौंदर्य-भावनेंत रूपांतरित होत नाहींत, असें श्री. पाध्येच म्हणतात. त्याअर्थी उत्कटता हें सौंदर्यभावनेचें व्यवच्छेदक लक्षण होणार नाहीं. बरें, प्रत्यक्ष कविता किंवा कलाकृति हें या भावनेचें गमक समजायचें तर या रूपांतरानें कांहींच बोध होत नाहीं. एखादी कृति कलाकृति कशावरून, तर ती निर्माण करणाऱ्याच्या सामान्य भावनेचें सौंदर्यभावनेंत रूपांतर झालें आहे म्हणून; आणि त्याच्या सामान्य भावनेचें सौंदर्यभावनेंत रूपांतर झालें आहे कशावरून, तर त्याची कृति कलाकृति आहे म्हणून!! म्हणजे कलाकृतीहि समजायला नको आणि सौंदर्यभावनाहि समजायला नको! बरें, या रूपांतरानें मूलभूत भावनेचें स्वरूप अजीबात बदलून जातें, कीं त्या स्वरूपांतील निरनिराळ्या भागांची, कांहीं प्रमुख होऊन व इतर दुय्यम होऊन, फक्त पुनर्घटना होते? व क्रियावरोधांत असें सामर्थ्य आहे हें कोणत्या मानसशास्त्रीय सिद्धांताच्या आधारें? 'रूपांतरा'ची प्रक्रिया चालू असतांना सापेक्षतः कोणत्या क्षणाला सौंदर्यभावना सिद्ध होते? कवितेची पहिली ओळ लिहितांना कीं शेवटची? आणि कांहीं कविता चांगल्या असतात; कांहीं वाईट असतात. त्यांची प्रतवारी लावतांना सौंदर्यभावनेची कोणती प्रतवारी गृहीत असते? जर सामान्य भावना उत्कट झाल्यानंतरच फक्त तिचें सौंदर्य-भावनेंत रूपांतर होऊं शकतें, तर सौंदर्यभावनेची प्रतवारी आणिक कुठल्या उत्कटतेवर आधारायची? आणि अर्थात् ही प्रतवारी अंतर्गत सौंदर्यभावनेऐवजीं भाषाप्रभुत्व किंवा वृत्तचातुर्य यांवर रसिक चिकित्सक खास आधारणार नाहीं. उलटपक्षीं, 'क्रियावरोधा'नुसार ही प्रतवारी लावायची तर जितका अधिक काल क्रियावरोध तितकी अधिक तीव्र सौंदर्यभावना. म्हणजे चुंबनलोलुप प्रणयभावना कवीला वाटली तर पांच मिनिटें चुंबनकृतीला अवरोध करून लिहिलेलें प्रणयगीत साधारण कलाकृति आणि पांच तास क्रियावरोध केला तर कविता जास्त सरस असें मानायचें काय? आणि अल्लड विश्वविद्यालयीन तारुण्यांतील प्रणयक्रीडाशून्य

अशा व्यक्तीचें कांहीं कांहीं वेळचें 'काव्य' प्रणयक्रीडाकुशल (क्षमस्व!) अशा कवि विनायकांच्या प्रणयगानापेक्षां खरोखरच अधिक हृद्य समजायचें का? सौंदर्य-भावना आणि क्रियावरोध यांची ही कल्पना खरी असली तर माझ्यासारख्या तुटपुंज्या 'कवी'ची फारशी कुचंबणा होणार नाहीं. पण 'व्यासोच्छिष्टं जगत् सर्वम्' असें म्हणायला लावणाऱ्या व्यास-वाल्मिकी किंवा होमर-शेक्सपीअर-डांटे या महाकवींची किंवा हार्डी-टॉलस्टॉय अथवा हरिभाऊ आपटे-फडके-खांडेकर या कादंबरीकारांची स्थिति अनुकंपनीय होऊन त्यांच्यावर अनर्थच ओढवायचा!

ॲरिस्टॉट्लच्या काव्यमीमांसेंतील ज्या कांहीं गोष्टींसंबंधीं मी साशंक आहें त्यांपैकीं त्याची Catharsis किंवा Purgation किंवा भावनाविरेचनाची कल्पना ही एक आहे. ॲरिस्टॉटलच्या 'भावनाविरेचना'चें आणि वरील 'भावना-विसर्जना'चें रूप एक नसलें तरी जात एक आहे. त्या दोहोंनाहि मानस-शास्त्रांतील साधारण मत, कीं 'मनुष्याच्या nervous energyला शीण येतो याला फारसा पुरावा नाहीं,' हें मानवणार नाहीं.

पण हा सर्व मुद्दा येथेंच सोडूं या.

२. श्री. पाध्ये यांचा दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा सत्य आणि सौंदर्य, तर्क आणि भावना, शास्त्र आणि कला या पर्यायित जोड्यांचा आहे. सत्य आणि सौंदर्य हीं मूल्यें (values) आहेत. आणि 'मूल्यभावांच्या गोंधळाबद्दल' लेखकांनीं टीका-विपयीभूत साहित्यिकांना दूषण दिलें आहे. पण 'H_2O किंवा हायड्रोजनचे दोन परमाणू व ऑक्सिजनचा एक हें पाण्याचें शास्त्रीय सत्य आणि आर्द्रता हें पाण्याचें ललित सत्य' असें वाचलें म्हणजे लेखकाचा स्वतःचाच या 'गोंधळा'-बद्दल गोंधळ तर झाला नाहीं ना, अशी शंका येते. या संदर्भात श्री. पाध्ये यांनीं टॉलस्टॉयमार्फत बोमगार्टेनचा आधार दिला आहे, तो असा :

"According to Boumgarten, the object of logical knowledge is Truth; the object of aesthetic (i. e. sensuous) knowledge is Beauty."

मुळांतील या वाक्याचा संदर्भ मला पहातां आलेला नाहीं. म्हणून माझ्या शंका मी फक्त या अवतरणाच्या शब्दांवर आणि श्री. पाध्ये यांनीं तें ज्या संदर्भात वापरलें आहे त्या संदर्भावरच आधारणार आहें.

वरील अवतरणावर पुष्कळ विचार करूनहि त्याचा अर्थ मला निश्चित कळत नाहीं. याचें मुख्य कारण म्हणजे त्यांतील knowledge हा शब्द. तो शब्द ज्ञान (knowing) या अर्थी वापरला आहे, का अनुभव (experience) या अर्थी

वापरला आहे? कारण knowledge हें अनुभवात्मक (by experience) किंवा वर्णनात्मक (by description) असूं शकेल. पण तत्त्वज्ञानाच्या फार खोलांत न शिरतां, शास्त्राची कांटेकोर दृष्टि बाजूला ठेवून, आपण स्थूलमानानें दोनहि अर्थांनीं वरील अवतरणाकडे बघूं. त्यांतील knowledge या शब्दांत जर पहिला अर्थ अभिप्रेत असेल तर तर्कजन्य ज्ञान आणि इंद्रियजन्य ज्ञान यांत दाखविलेला विरोध खरा नसून केवळ आभासात्मक आहे. तर्कजन्य ज्ञान आणि इंद्रियजन्य ज्ञान हीं सत्यसंशोधनांत परस्परपूरक आहेत. तर्कजन्य ज्ञान हें इंद्रियजन्य ज्ञानावर अधिष्ठित असतें. (त्याखेरीज आणखी कशावर तें अधिष्ठित असूं शकेल, हा प्रश्न फार खोलांत नेईल; आणि तितक्या खोलांत शिरण्याची येथें जरुरी नाहीं.) केवळ तर्कानेंच सत्य कळणें अशक्य. मुंबई जर एखाद्यानें पाहिलीच नसेल तर केवळ तर्कानें त्याला मुंबईचें सत्य स्वरूप कळणें अशक्य. या सत्य स्वरूपाच्या कळण्यांत इंद्रियजन्य ज्ञान कुठें ना कुठें तरी एकदां आलेंच पाहिजे. उलट, मुंबई एकदां दारूच्या पूर्ण धुंदींत, एकदां अर्धवट धुंदींत आणि एकदां नीट जागृतपणें बघितली असेल, तर केवळ इंद्रियजन्य ज्ञानावरच विसंबून सत्य कळणार नाहीं; आणि तर्काचा आश्रय करावा लागेल. इतकेंच नव्हे, तर 'इंद्रियजन्य ज्ञान' या शब्दप्रयोगांतच तर्क अंतर्भूत झाला आहे. कुठलीहि इंद्रियसंवेदना फक्त त्या इंद्रियसंवेदनेचेंच अस्तित्व प्रतिपादते. त्यापलीकडे तिनें कुठलेंच 'ज्ञान' होत नाहीं. निरनिराळ्या 'इंद्रियसंवेदना' तर्कबुद्धीनें एकत्रित केल्या म्हणजे 'इंद्रियजन्य ज्ञान' होतें. डोळ्यांना काळ्या रंगाची विशिष्ट आकृति दिसली तर त्या नेत्रसंवेदनेनें फक्त विशिष्ट आकृतिबद्ध काळा रंग एवढीच जाणीव होईल. त्या नेत्रसंवेदनेची 'म्यॉंव म्यॉंव' या श्रवणसंवेदनेबरोबर व इतर इंद्रियसंवेदनांबरोबर सांगड घालून तर्कबुद्धि 'मांजर' हें इंद्रियजन्य ज्ञान देते. आणि इंद्रियसंवेदना किंवा तर्कबुद्धि यांपैकीं कुणींहि चूक केली तर सत्य कळणार नाहीं. म्हणजे ज्ञान, मग तें तर्कजन्य असो वा इंद्रियजन्य असो, त्याचा हेतु सत्यच. थोडक्यांत म्हणजे ज्ञान हें विधानार्थी असतें आणि तें शाब्दिक विधानांत व्यक्त होतें. ज्ञानाला हीं विधानें तर्कानें किंवा इंद्रियसंवेदनांनीं पुरविलेलीं असतात. हीं विधानें किंवा हे विधानार्थ सत्य असतील किंवा असत्य असतील; पण तीं सुंदर किंवा कुरूप नसतात. इंद्रियसंवेदना जीं अनेक विधानें पुरवूं शकते त्यांतील कांहीं सौंदर्यविषयक असतात. पण सौंदर्यविषयक विधानें म्हणजे सौंदर्य नाहीं. 'तें चित्र सुंदर आहे' हें इंद्रियजन्य ज्ञान सत्य सांगेल किंवा असत्य

सांगेल; पण तें विधान म्हणजे त्या चित्राचें सौंदर्य नाहीं. उलट, तर्कानें सौंदर्य-विषयक विधानें पुरविणें अशक्य नाहीं; पण त्यामुळेंहि वरीलप्रमाणें सौंदर्य दिसणार नाहीं. वरील विवेचन इंग्रजींत कदाचित् सुबोध होईल म्हणून लिहितों :

Knowledge consists of judgments or propositions. Of these judgments or propositions only truth or falsehood or doubt can be predicated. Judgments or propositions are either true or false, or doubtful. They are neither beautiful nor ugly. Hence, the object of knowledge, whether logical or sensuous, can only be truth, not beauty.

आतां knowledge याचा अर्थ अनुभव घेऊं या. या अर्थाच्या अनुरोधानें sensuous आणि logical या शब्दांचें भाषांतर अनुक्रमें इंद्रियजन्य व तर्कजन्य असें न करतां इंद्रियनिष्ठ आणि तर्कनिष्ठ असें करावें लागेल. कारण कुठलीहि इंद्रियसंवेदना हीच अनुभव असते; आणि तर्कानें अनुमानांना 'जन्य' केलें तरी अनुभवाला 'जन्य' तर्काला करतां येत नाहीं. हें पान वाचीत असतांना वाचकांना जो पांढऱ्यावर काळ्याचा अनुभव येत आहे तो इंद्रियनिष्ठ अनुभव आहे. त्यांतील माझ्या विचारपद्धतीच्या सयुक्तिकतेचा (?) जो अनुभव येत आहे तो तर्कनिष्ठ आहे. कार्यकारणसंबंधाचा अनुभव हें तर्कनिष्ठ अनुभवाचें आणखी एक उदाहरण. आतां कुठलाहि अनुभव अनुभव म्हणून सत्यच असणार, मग तो तर्कनिष्ठ असो वा इंद्रियनिष्ठ असो. पण अनुभव सत्य असला तरी तो सत्याचाच असेल असें नाहीं. अनुभवाचें सत्य आणि सत्याचा अनुभव हीं निराळीं असूं शकतील. मीं दारूच्या धुंदींत मांजरीला पांच पाय आहेत असें बघितलें व धुंदी उतरल्यावर तिला चार पाय दिसले तर माझे दोनहि अनुभव अनुभव म्हणून सत्यच आहेत. पण यांपैकीं एक अनुभव मांजरीबद्दल सत्याचा आहे व दुसरा नाहीं. हें कसें ठरवितों मी? तर त्या अनुभवांवर विधानें आधारून. अनुभवांवर आधारलेलीं सर्व विधानें सत्यच नसतात. अनुभव नेहमींच सत्य असतो, पण विधानें हीं सत्य किंवा असत्य असूं शकतात. आणि सत्य विधानानें सूचित केलेला अनुभव हा सत्याचा अनुभव असतो. जरा निराळ्या शब्दांत असें म्हणतां येईल कीं, सत्यासत्याची भाषा अनुभवांच्या बाबतींत अप्रस्तुत आहे. ती फक्त ते अनुभव व्यक्त करणाऱ्या विधानार्थी वाक्यांच्या बाबतींतच प्रस्तुत आहे. अनुभव फक्त येतात किंवा येत नाहींत. त्याबद्दल 'अस्ति' किंवा 'नास्ति' एवढेंच तत्त्वतः प्रतिपादितां येतें. सर्वच

इंद्रियनिष्ठ अनुभव सत्याप्रत नेत नाहींत हें जितकें खरें आहे, तितकेंच सर्वच तर्कनिष्ठ अनुभव सत्याप्रत नेत नाहींत हेंहि खरें आहे. कारण सत्य आणि सत्याचा अनुभव हीं एकच नाहींत. त्यांना एकच करणें हें ज्ञानाचें कार्य आहे आणि तें कार्य ज्ञान विधानार्थी वाक्यांच्या साहाय्यानें करतें.

सत्य आणि सत्याचा अनुभव हीं जशीं निराळीं आहेत तसेंच सौंदर्य आणि सौंदर्याचा अनुभव हीं निराळीं आहेत. सुंदर स्त्री डोळ्यांना दिसली म्हणजे नेत्र या ज्ञानेंद्रियामार्फत येणाऱ्या संवेदनांनींच केवळ सौंदर्याचा अनुभव येईलच असें नाहीं. कारण सत्यांत जसा इंद्रियसंवेदना हा एक भाग असतो त्याप्रमाणें सौंदर्यांतहि तो फक्त एक भाग असतो. सत्य आणि इंद्रियसंवेदना यांचा सांधा जशीं विधानार्थी वाक्यें सांधतात त्याचप्रमाणें सौंदर्य आणि इंद्रियसंवेदना यांचा सांधा कलाकृति सांधतात. सत्य किंवा असत्य हा फक्त विधानांचाच धर्म आहे. खरीं किंवा खोटीं फक्त विधानेंच असूं शकतात. तद्वत् सौंदर्य किंवा कुरूपता हा फक्त कलाकृतींचाच धर्म आहे; सुंदर किवा विद्रूप हीं विशेषणें फक्त कलाकृतींनाच लावतां येतात. (या परिच्छेदांत कलाकृति हा कला आणि कृति यांचा समास नसून कला आणि आकृति यांचा समास आहे.) इंद्रियसंवेदना फक्त येतात किंवा येत नाहींत. तन्निष्ठ **विधानें** सत्य असतात किंवा असत्य असतात. (किंवा शंकास्पद असतात.) तन्निष्ठ **आकृति** सुंदर असतात किंवा विद्रूप असतात.

वस्तुस्थिति अशी असावी कीं, वरील अवतरणांत knowledge हा शब्द पहिल्या अर्धांत पहिल्या अर्थी व दुसऱ्या अर्धांत दुसऱ्या अर्थी वापरला असावा. असें धरलें तरच त्या अवतरणाचा कांहीं बोध होतो. पण मग तो बोध सत्य आणि सौंदर्य यांतील व्यवच्छेदक लक्षण सांगत नाहीं. कारण तर्कानें सत्याप्रमाणेंच सौंदर्याचेंहि 'ज्ञान' होऊं शकेल आणि इंद्रियनिष्ठ अनुभवानें सौंदर्याप्रमाणेंच सत्याचीहि प्रचीति येऊं शकेल. याचें कारण असें कीं, इंद्रियसंवेदना ही सत्याच्या आणि सौंदर्याच्याहि मुळाशीं आहे. इंद्रियसंवेदनांबद्दल विधानें करून त्या विधानांची, त्यांतील परस्परविरोध नाहींसा करून, संगति लावली म्हणजे शास्त्र बनतें आणि त्यांतून सत्याचा बोध होतो. इंद्रियसंवेदनांबद्दल विधानें न करतां त्या संवेदनांचेच अंगभूत गुण (ज्यांना मानसशास्त्रांत qualities of sensations म्हणतात) उठून दिसतील अशी त्यांची रचना केली म्हणजे कला निर्माण होते आणि सौंदर्याची प्रचीति येते.

मी बसलों आहें या खोलींत समोरच्या भिंतीवर एक चित्र टांगलें आहे. त्या चित्रानें डोळ्यांच्या द्वारें उत्पन्न केलेल्या संवेदनांबद्दल संक्षिप्त रीतीनें मी असें विधान करतों कीं, "तें चित्र एका धूसर दगडी पुतळ्याच्या भव्य चेहऱ्याचें आहे." जवळ जाऊन तें चित्र पाहिलें म्हणजे माझें हें विधान खोटें असून खरोखर तें चित्र आठदहा लोकांच्या ग्रूपचें आहे असें मला समजतें. परत खुर्चीवर मी येऊन बसलों म्हणजे डोळ्यांच्या द्वारें उत्पन्न होणाऱ्या माझ्या संवेदना जरी पहिल्यासारख्याच असल्या तरी त्यांवरून मी त्या चित्राबद्दल "तें चित्र एका धूसर दगडी पुतळ्याच्या भव्य चेहऱ्याचें आहे," असें विधान करणार नाहीं. मी "येथून तें चित्र मला एका धूसर दगडी पुतळ्याच्या भव्य चेहेऱ्याचें दिसतें," असें विधान करीन. आणि हें विधान सत्य आहे. म्हणजे त्याच इंद्रियसंवेदनांवरून एक सत्य आणि असत्य विधान करतां येतें. पण त्याच इंद्रियसंवेदनावरून दोन आकृतींची प्रचीति येत नाहीं. त्या चित्राबद्दलच्या सत्यज्ञानानें माझ्या इंद्रियसंवेदनाविषयक विधानांत फरक पडला, पण त्या इंद्रियसंवेदनांच्या आकृतींत पडला नाहीं. हा माझा खरा अनुभव आहे. याच्या उलट, मीं जर मान किंचित् हलविली तर त्या इंद्रियसंवेदनांची आकृति बदलेल आणि ती आकृति 'एका धूसर दगडी पुतळ्याच्या भव्य चेहऱ्या'ची न रहातां दुसऱ्या कशाची तरी होईल. थोडक्यांत म्हणजे, इंद्रियसंवेदना एका विशिष्ट आकृतींत अनुभवाला आल्या [आणि ही आकृति त्यांच्या गुणांवरच (qualities of sensations वरच) आधारलेली असली पाहिजे] म्हणजे त्यांपासून सौंदर्याची प्रचीति येते. त्या संवेदनांबद्दलचीं विधानें विशिष्ट संगतींत मांडलीं म्हणजे त्यांपासून सत्याचा बोध होतो. तेव्हां खरा फरक किंवा विरोध तर्कजन्य आणि इंद्रियजन्य यांत नसून विधानसंगति आणि रचनासंगति यांत आहे; आणि या रचनासंगतीचें स्वरूप 'कलेचीं क्षितिजें' पान ४२ वर वर्णिल्याप्रमाणें एक औंस क्विनिन व दोन औंस पाणी, किंवा माफक मिरचीमसाला, 'दरेक प्रसंगाला योग्य तेंच महत्त्व,' असें समशीतोष्ण कटिबंधासारखें नसतें.[1]

पण हें विवेचन येथेंच सोडलें पाहिजे. सत्य आणि सौंदर्य यांतून इतके

१. नेत्रसंवेदनांचें उदाहरण विस्ताराच्या भीतीनें घेतलें आहे. ललित वाङ्मयांतलें उदाहरण घेणें अशक्य नाहीं. तें विशद करण्यास जास्त पानें लागतील, आणि प्रस्तावना आधींच लांबत चालली आहे!

अनंत प्रश्न निर्माण होतात कीं त्याकरितां एक स्वतंत्र पुस्तकच लिहावें लागेल. आणि तशी साद्यंत चर्चा करण्याची माझ्यांत पात्रताहि नाहीं. पण जातां जातां आणखी एक लहानशी शंका नमूद करावीशी वाटते. वरील अवतरणाचे अनुरोधानें श्री. पाध्ये यांनीं सौंदर्याचा संबंध इंद्रियजन्य अनुभवाशीं जोडला आहे. इतर ठिकाणीं त्यांनींच सौंदर्याचा संबंध भावनांशीं जोडला आहे. पण इंद्रियजन्य अनुभव आणि भावना समानार्थक नाहींत. कीं आहेत? दुसरें म्हणजे, काव्यांतील 'इंद्रियजन्य अनुभव' फक्त छापलेल्या शब्दांचा किंवा ऐकलेल्या शब्दांचा असतो. तेव्हां त्यांनीं 'कलेच्चीं क्षितिजें' पान ४१ वर दिलेली 'सौंदर्याची आधुनिक व्याख्या' घेऊन सुंदर कवितेचें स्वरूप काय ठरेल? ती कविता सुंदर कीं जी 'इंद्रियजन्य अनुभवांत' म्हणजे त्या कवितेच्या छपाईत किंवा तिच्यांतील शब्दांच्या उच्चारित आवाजांत 'निरपेक्षपणें रंगून जाण्याची प्रवृत्ति रसिकांच्या अंतःकरणांत निर्माण' करण्यास समर्थ आहे!! कुठें तरी चूक होते आहे नाहीं? कदाचित् ज्या "माध्यम आणि साधनसाहित्य यांच्यामधील फरकाचा इतका सूक्ष्म विचार करण्याचें कारण आहेसें" (कलेच्चीं क्षितिजें, पान २४) लेखकाला वाटत नाहीं त्या फरकांतच उत्तर तर नसेल? कलामीमांसेंत ललित वाङ्मय हें अशीच अनपेक्षितपणें फसगत करतें. तेव्हां इतर एका तरी कलेशीं परिचय असणें बरें.

३. शेवटीं, श्री. पाध्ये यांच्या विवेचनांतील तिसरा महत्त्वाचा मुद्दा घेऊं या. हा मुद्दा 'नवी जाणीव' या कल्पनेबद्दलचा आहे. शास्त्र आणि कला मनुष्याला 'नवी जाणीव' देतात, त्याच्या 'जाणिवांत भर' टाकतात, या कल्पनेवर त्यांनीं ठिकठिकाणीं भर दिला आहे. याहि संदर्भात एक इंग्रजी अवतरण आहे. तें 'कलेच्चीं क्षितिजें' पान २७ वरील J. W. Sullivan यांचें. अवतरणांतील विधान योग्य आहे. पण त्यांतील consciousness या शब्दाचा पाध्यांना अभिप्रेत असलेला अर्थ आणि मूळ लेखकाला अभिप्रेत असलेला अर्थ एकच आहेत का याबद्दल शंका वाटते. मला येथें कलकत्त्यास तें अवतरण मुळांत पडताळून पहातां येत नाहीं. तरी पण प्रथमदर्शनीं अशी शंका येते कीं, हें अवतरण घेतांना श्री. पाध्ये यांनीं consciousness किंवा संज्ञाशक्तीचा एकपक्षीं experience किंवा अनुभव आणि दुसऱ्या पक्षीं ज्याला मानसशास्त्रीय परिभाषेंत cognition किंवा जाणीव म्हणतात ती यांच्याशीं घोटाळा तर केला नाहीं? जरा विचार करूं या.

जिवंत प्राण्यांची मनुष्यापर्यंत उत्क्रांति होत असतांना त्यांच्या संज्ञाशक्तीचा

विकास होत गेला हें कबूल. पण संज्ञाशक्तीच्या या विकासाचें स्वरूप काय आहे ? त्या विकासाचें स्वरूप स्थूलपणानें संज्ञाशक्तीच्या स्वरूपाच्या अनुरोधानेंच थोडेंसें विशद करतां येईल तें असें : प्राथमिक अवस्थेंत जिवाची किंवा व्यक्तीची संज्ञाशक्ति तरलतेनें सबंध शरीरांतून किंवा जडदेहांतून पुलकित होत असे. त्या संज्ञाशक्तीचे व्यापार किंवा तिची जाणीव विवक्षित ज्ञानेंद्रियांत केंद्रीभूत होत नसत. सबंध शरीर हेंच ज्ञानेंद्रियाचें काम करीत असे. अशा संज्ञाशक्तीचे व्यापार कितीसे सूक्ष्म असणार ! हळूहळू सभोंवतालच्या परिस्थितीनुरूप प्राण्याला एकेक ज्ञानेंद्रिय लाभत गेलें. कांहीं प्राण्यांत एकच ज्ञानेंद्रिय दोन ज्ञानेंद्रियांचें काम करीत असे. विवक्षित ज्ञानेंद्रियांच्या साहाय्यानें प्राण्याच्या संवेदनांची विविधता आणि सूक्ष्मता वाढत गेली. त्यानंतर निरनिराळ्या ज्ञानेंद्रियांमार्फत येणाऱ्या संवेदनांची, त्या संवेदना प्रत्यक्ष अनुभवीत असतांनाच फक्त, संगति लावण्याची शक्ति आली. त्यानंतर त्या संवेदनांचीं प्रतिबिंबें किंवा कल्पनाचित्रें प्राण्याच्या संज्ञाशक्तीच्या कक्षेंत येऊं लागलीं. त्यांनीं स्मृतीला जन्म दिला. त्यांतून स्थलकालाची कल्पना उदयाला आली. नंतर स्थलकालातीत संबंधांचीं दृश्यें दिसूं लागलीं. तत्त्वजिज्ञासा आली. संज्ञाशक्तीचा ज्ञानानुरोधानें असा विकास होत असतांनाच भावनानुरोधानेंहि तिचा विकास होत गेला. प्राथमिक भावना बहुधा प्राण्याच्या सबंध शरीर-मनाची (आणि त्या स्थितींत शरीर व मन एकच होतीं म्हणावें वाटेल तर) एक तरल उत्तेजित स्थिति असावी. त्यानंतर भावनेला शरीराच्या वाढीबरोबर विवक्षित physiological केंद्रें निर्माण झालीं. बुद्धीच्या विकासाबरोबर भावनेंतहि मूळचा ढोबळपणा जाऊन सूक्ष्मता आली. भावनेच्या छटा विविध झाल्या. संज्ञाशक्तीचा आणखीहि तिसऱ्या रीतीनें विकास झाला. क्रियांचा प्रतिक्षिप्तपणा मर्यादित झाला. सहजप्रेरित क्रियांवर बुद्धि संस्कार सुचवूं लागली. शरीराचे अवयव विवक्षित झाले. विवक्षित अवयवांनीं कृतींची विविधता वाढली. आणि निरनिराळ्या अवयवांच्या कृति एकमेकांना पोषक अशा रीतीनें संघटित करतां येऊं लागल्या. इच्छाशक्तीचा उदय झाला. तिच्या स्वातंत्र्याचा प्रभाव पडूं लागला.

अत्यंत मोडक्यातोडक्या मराठींत, तुटक रीतीनें, अप्रगल्भ बुद्धीनें, शिथिल व रंगशून्य अशा गद्यांत मांडलेला असा हा संज्ञाशक्तीचा त्रोटक विकास आहे. पण उत्क्रांतिवादाच्या श्रेणींतील कनिष्ठ अशा अमीबापासून तों श्रेष्ठ अशा मनुष्यापर्यंतचे हरएक जलचर, भूचर, खेचर प्राणी एकेक दृष्टीपुढून जातात !

आपल्या इवल्याशा चैतन्यानें प्रकंपित होऊन पाण्यांतून इतस्ततः तरंगणाऱ्या अमीबा; टीचभर देहांत सौंदर्यानें पुलकित होऊन मोहकपणें पोहणारी मासळीं व अजस्र सामर्थ्यानें समुद्रांतून पाणी कापीत जाणारीं नक्रादि धुडें; हिरव्यागार गवतांतून सळसळत सरपटणारा सर्प आणि चांदण्या रात्रीच्या प्रशांत निःशब्दतेंत आपल्या निबिड अंधारमय स्थानबद्धतेंतून आकाशांतल्या तेजोमय ग्रहगोलांच्या संगीताला चैतन्याची आर्त पण एकाकी साद देणारा रातकिडा; चिखलाच्या ओलाव्यांतहि समाधान मानून जगणारे आणि असहायतेनें मोऱ्यांतून टुण् टुण् उड्या मारणारे बेडूक व मानेवर रुबाबदार आयाळ घेऊन गिरिशिखरांवर किर्रर दाट अरण्यांतून दुर्दम्य डरकाळीनें शेपटी आपटणारा वनराज केसरी; हिरव्या, पिवळ्या, निळ्या, तांबड्या इत्यादि रंगांच्या नक्षीदार नाजुक रेशमी पंखांवर या फुलावरून त्या फुलावर डुलणारीं फुलपांखरें आणि उबदार मऊ पिसांच्या तितक्याच विविधरंगी वैचित्र्यानें नटलेल्या पल्लेदार पंखावर झेप घेऊन झाडांवरच्या घरट्यांतील चिवचिवणाऱ्या पिलांना ओळखीचा कलरव देत गगनांत स्वैरपणें विहरणारा पक्षीगण; नसानसांतून मुसमुसणाऱ्या कोवळ्या आनंदाच्या सहजस्फूर्तीनें बागडणारीं कोकरें आणि एका पायांतून रक्ताचा पाट वहात असतांना तीन पायांवर आपलें क्षीण शरीर आणि मानेवर गाड्याचें जूं सांवरीत उभा असलेला, आपल्या वेदनांच्या मूक भावनेचें रहस्य ग्लानि आलेल्या, कांचेसारख्या डोळ्यांमागे लपविणारा बैल; मालकाच्या शिकवणीनें काठी धरून नाचणारें माकड आणि मुलाला दूध देणारी आई; स्वतःच्या गुहेला चित्रकलेनें सुशोभित करणारा गुहावासी मानव आणि सबंध विश्वाच्या स्वरूपावर आपल्या अतुल बुद्धिसामर्थ्यानें प्रकाश पाडणारे शंकराचार्य व आइन्स्टाइन्—सचेतन सृष्टीच्या या अखंड यात्रेच्या प्रचंड वैभवानें, संज्ञाशक्तीच्या कळीची एकेक पाकळी उमलून तिच्या विकासाच्या प्रफुल्ल सूर्यफुलावत् दिसणाऱ्या या रमणीय शोभेनें कल्पना स्तिमित होते, शब्दांना पामरता येते! संज्ञाशक्तीचीं हीं सूर्यफुलें आणखी कुठें फुललीं आहेत कीं नाहीं, कोण जाणे! पण पृथ्वीवर फुललेल्या तिच्या सूर्यफुलांतच अजून कांहीं न उमललेल्या पाकळ्या आहेत किंवा नाहींत हेंहि जेथें कळणें अशक्य, तेथें त्या पाकळ्यांत भर कोण घालूं शकेल?

संज्ञाशक्ति फक्त ओळखायची, अजमावायची आणि तिच्यापुढें मान वांकवायची. तिचा इतिहास व विकासाचें स्वरूप सांगतां येईल; कदाचित् त्यांचीं कारणें देतां येतील. पण तिचा 'वाढविता धनी' कोण असेल, कोणास ठाऊक?

कलावंताला काय किंवा शास्त्रज्ञाला काय, कुणाहि मनुष्याला तिच्यांत भर घालतां येणें शक्य नाहीं. गाढवापुढें गीता वाचून गाढवाची संज्ञाशक्ति वाढवितां येणार नाहीं, आणि बैलाच्या तोंडांतून वेद वदविणें इतर कुणाला साधो वा न साधो, मनुष्याच्या नशिबीं ती करामत नाहीं. मातेच्या उदरांतून बाहेर पडणारें मूल आपलें संज्ञाशक्तीचें घेणें गर्भितरूपानें घेऊन येतें. त्याची वाढ पूर्ण झाली म्हणजे त्याची संज्ञाशक्ति उत्क्रांतिवादाची संक्षिप्त पुनरावृत्ति करून पूर्वनिश्चित पातळीवर येऊन पोहोंचते. तेथेंच कांहीं काळ राहाते. नंतर वार्धक्य येऊं लागतें. इंद्रियसंवेदना विस्कळित होऊं लागतात; स्मृतीचे धागेदोरे ढिले पडूं लागतात; बुद्धि शिथिलते, भावना व्याकुळते, इच्छाशक्ति पांगुळते, आणि विकल गात्रांना कृतींची सहज सुसंगति साधेनाशी होते! संज्ञाशक्तीचें सूर्यफूल कोमेजूं लागतें! आणि ज्या जमिनींतून हें सूर्यफूल वर आलें ती जमीन शेवटीं अनिर्वचनीय विशाल कारुण्यानें त्याला आपल्या पोटांत घेते! हेंच मनुष्याचें, नव्हे सर्व सचेतन सृष्टिमात्राचें वैभव; हीच त्याची अनुकंपनीय क्षुद्रता; आणि कदाचित् हीच त्याची शांति, समाधान!!

सूर जरा वर लागला: खालच्या सप्तकांत उतरूं या. संज्ञाशक्ति सोडली तरी शास्त्र आणि कला अनुभवांत, जाणिवांत भर घालतात या कल्पनेबद्दल काय म्हणतां येईल? एवढेंच कीं, शास्त्र आणि कलाच काय पण विश्वांतील सर्वच घटना दर क्षणाला मनुष्याच्या जाणिवेंत, त्याच्या अनुभवांत भर घालीतच असतात; आणि 'जीवन गतिमान्' असल्यामुळें ही भर एका अर्थी नवीन असणें अपरिहार्यच ठरतें. अर्थात् 'नवी जाणीव', 'नवा अनुभव', 'जाणिवेंत आणि अनुभवांत भर' ही गृहीत धरली, तरी त्यांनीं शास्त्र आणि कला यांचें एखादें व्यवच्छेदक लक्षण समजत नाहीं. शिवाय, 'राजहंस माझा निजला' ही कविता आणि तितक्याच शब्दांचा वर्तमानपत्रांतील युद्धविषयक मजकूर हींहि जाणिवांत भरच घालतात, नाहीं का? दुसरें असें कीं कलेपुरतें बघितलें तरी चांगली कविता आणि वाईट कविता दोन्ही जाणिवेंत भरच घालतात. त्यांतलें तारतम्य ठरवायला या नवीन जाणिवेच्या कल्पनेनें फारसा फायदा होईल का? भर म्हटली कीं ती कालसापेक्ष रहाणार व पूर्वसांठा अध्याहृत धरणार. अशा तऱ्हेचा जाणिवांचा, अनुभवांचा सांठा असूं शकतो का? बरें, या नावीन्याचें स्वरूप काय? एक अजीबात गणित येत नसलेला मनुष्य घेऊं. त्याला २×२=४ ही जाणीव किंवा cognition झाली म्हणजे एक विशिष्ट गणितसंबंध

कळतो. त्यानंतर त्याच गणितसंबंधाचें ५×५=२५ हें दुसरें उदाहरण ही त्याची cognition या अर्थी दुसरी जाणीव. जाणिवेंत भर पडली, पण गणित-संबंधाच्या त्याच्या ज्ञानांत भर पडली नाहीं. मग ही जाणीव नवी कीं जुनी? अनुभवांतली भर कालसापेक्ष तशीच व्यक्तिसापेक्ष असणार. समजा, मला काव्य मुळींच समजत नाहीं, आणि मीं माझे मित्र काणेकर यांची कविता वाचली. तर माझ्या cognition या अर्थी जाणिवेंत भर पडेल; पण मला नवा अनुभव मिळेल का? तो जर मिळाला नाहीं तर नवी जाणीव (cognition) म्हणून मीं त्या कवितेला कलात्मक म्हणून गौरवावें, का नवा अनुभव नाहीं म्हणून अ-कलात्मक असें नाक मुरडावें? 'जीवनाच्या गतिमानते'बरोबर त्यांतील स्थायीभाव जर गृहीत धरला नाहीं तर शास्त्राला किंवा कलेला 'अनुभवांत सुसंगति' कशी निर्माण करतां येईल? cognition, experience, consciousness— जाणीव, अनुभव, संज्ञाशक्ति यांत कांहीं तरी घोटाळा झाला आहे, एवढें सूचित करून हा मुद्दा सोडूं या.

यथार्थतेनें वाचक म्हणतील कीं प्रत्येक मुद्दा मीं असा 'इथेंच सोडला' आहे! पण हें साहजिकच आहे. कारण मी कलेवरील पुस्तकाला प्रस्तावना लिहीत आहें; कलामीमांसेवर पुस्तक लिहीत नाहीं.

कोनशिलांबद्दल मन साशंक असल्यानें त्यावरील इमारतीबद्दल मन साशंक असल्यास नवल नाहीं. माझ्या अल्प समजुतीप्रमाणें वरील शंका मीं नमूद केल्या आहेत. माझा सर्व दृष्टिकोणच चुकला असेल. अधिक विचारवंत वाचक अधिक अधिकारवाणीनें बोलूं शकतील. श्री. पाध्ये यांची तर्कबुद्धि कुशाग्र आहे. नवीन नवीन कल्पनांचें ती जें स्वागत करते तें आदर्शवत् व आदरणीय आहे. पण तिला संशोधनाची शिस्त असावी तितकी नाहीं असा वाचकांचा समज होतो. ज्या विचारक्षेत्रांत ती वावरते त्या क्षेत्रांतील पद्धतिमूलक प्रमेयें, गृहीत सिद्धांत, परिभाषागर्भ विचारनिष्ठा यांच्याशीं तिचा असलेला परिचय जरा अधिक खोल असता, तर ब्याच ठिकाणीं प्रतिपाद-नांत आणि अवतरणें घेण्यांत झालेली दिशाभूल वांचली असती असें वाटतें. उदाहरणार्थ, एके ठिकाणीं त्यांनीं डॉ. रिचर्डस्‌चें सौंदर्यभावनाविषयक मत मान्य केलें आहे, तर दुसरीकडे त्याच्या निवेदनसिद्धांताला अनुमति दिली नाहीं. डॉ. रिचर्डस् झाला तरी मनुष्यच आहे आणि तो चुकणार नाहीं असें नाहीं. पण त्याच्यासारख्या अभ्यासाचीं माणसें जीं मतें प्रतिपादतात त्यांना एक

विशिष्ट तात्त्विक बैठक असते ; आणि गृहीतकृत्य (presumption) तरी असें असतें कीं हे लोक एक ग्राह्य आणि एक अग्राह्य अशीं दोन मतें मांडणार नाहींत. वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, डॉ. रिचर्डस्‌चा निवेदनाचा सिद्धांत आणि त्याचें सौंदर्यभावनेबद्दलचें मत हीं संलग्न, परस्परावलंबी आहेत. त्यांतील एक स्वीकारून दुसऱ्याला अव्हेरितां येणार नाहीं. श्री. काणेकरांचा अपवाद सोडल्यास तात्त्विक पार्श्वभूमीनें येणारा अधिकार या पुस्तकांत टीकाकारांपेक्षां टीकाविषयीभूतांतच, अवतरणांवरून सांगायचें तर, अधिक दिसतो. अर्थात् यावरून मला टीकाविषयीभूतांचीं सर्व मतें मान्य आहेत असें मात्र नाहीं. याचा एक परिणाम असा होतो कीं, पुस्तकांतील एखादें विधान अलग रीतीनें ग्राह्य वाटतें तोंच त्याचा संदर्भ बघितला कीं वाचकाचें मन कचरतें. अशा परिस्थितींत "कलावंताला राजकारणांत भाग घ्यावयास सांगण्यापूर्वी नीट माथें थंड ठेवून विचार करणें" असे शब्दप्रयोग टाळतां आले असते तर बरें झालें असतें.

येथपर्यंत बरळलों त्यांत कितपत तथ्यांश आहे कोण जाणे ! त्यांत श्री. पाध्ये यांच्या विचारसरणीला चुकून अन्याय झाला असल्यास त्यांची आणि वाचकांची क्षमा मागतों.

एखाद्या वेळेस कुठल्या तरी एका विचाराची तंद्री लागावी, आणि मध्येंच कसें, कुठून, कां, हें न समजतां एखादा वाक्यार्थ, गानार्थ किंवा असेंच कांहीं तरी अचानकपणें आपल्या संज्ञाप्रवाहांत तरंगत यावें, याचा वाचकांना अनुभव असेलच. माझें वरील बरळणें चालू असतां असेंच एक वाक्य अनाहूतपणें माझ्या संज्ञाप्रवाहांत तरंगत आलें. प्लेटोच्या एका संवादांतलें तें वाक्य आहे. तें असें कांहींसें : "Arguments, like persons, are often pretenders." (मुद्दे व प्रतिमुद्दे, माणसांप्रमाणेंच, पुष्कळ वेळां तोतये असतात.)

तें वाक्य 'बरळणाऱ्या' माझ्या मनाला शुद्धीवर आणायला पुरेसें होतें. श्री. पाध्ये यांच्या पुस्तकवाचनांत आनंदांत दिवस गेले. वाचकांना तोच प्रत्यय आल्याखेरीज रहाणार नाहीं अशी खात्री वाटते. कदाचित् पुस्तक वाचल्यावर प्लेटोच्या वरील वाक्याप्रमाणेंच 'बालकवीं'च्या दोन ओळी वाचकांच्या संज्ञाप्रवाहांत तरंगत येतील :

कोठुन येते मला कळेना । उदासीनता ही हृदयाला ।
काय बोचतें तें समजेना । हृदयाच्या अंतर्हृदयाला ।



भाग दुसरा

— आणि साहित्य

१ : वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र[1]

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेनें आंखलेल्या या व्याख्यानसत्रांत समारोपादाखल भाषण करण्याचें निमंत्रण देऊन परिषदेनें माझा गौरव केला आहे, त्याबद्दल मी परिषदेच्या चिटणिसांचे प्रथमतः आभार मानतों. आतांपर्यंत या सत्रांत ज्या वक्त्यांनीं भाग घेतला ते सर्व नामवंत विचारी होते, त्याप्रमाणेंच ते प्रतिभाशाली साहित्यिकहि होते. व्यवसायबंधनामुळें मला त्यांचीं व्याख्यानें ऐकण्याची इच्छा असूनहि ऐकतां आलीं नाहींत. तथापि, त्यांचा या क्षेत्रांतील अधिकार मी जाणतों. त्यावरून माझी खात्री आहे कीं, खोल विद्वत्ता आणि सुबोध प्रतिपादन, व्यापक विचारसरणी आणि प्रासादिक भाषाशैली ह्यांचा आल्हादकारक मिलाफ त्यांच्या व्याख्यानांतून आपणांस पाहावयास मिळाला असेल. आपल्या अधिकारी ओजानें त्यांनीं जें श्रेय अशा रीतीनें सहज हस्तगत केलें, त्यामुळें साहित्य आणि सौंदर्यमीमांसा यांच्यासंबंधींच्या आपल्या अपेक्षांचें मापहि मोठें झालें असेल. हेंच अर्थात् असल्या व्याख्यानसत्राचें महत्कार्य; हीच त्याची खरी फलश्रुति. आणि ह्याच जाणिवेंतून उमलणारा आपणां सर्वांचा नि परिषदेचा कृतज्ञताभाव त्या सार्ताहि विचारवंत वक्त्यांना आजच्या या समारोपद्वारां मी सादर करीत आहें. तो सादर करीत असतांना आपणांकडे वळून विनंति ही कीं, आज मात्र आपण मोठ्या मनानें लहान माप घ्यावें.

आज ज्या व्याख्यानमालेचा मी समारोप करीत आहें ती व्याख्यानमाला परिषदेनें 'आचार्य' ह्या अत्युच्च पदवीकरितां अभ्यास करणाऱ्या वाङ्मयसमीक्षणशास्त्राच्या विद्यार्थ्यांकरितां योजिलेली आहे. अशा प्रसंगीं स्वभावरेखन, कथानकाची गुंफण, भाषाशैली, वगैरे वाङ्मयसमीक्षणाच्या केवळ पृष्ठभागावरील असे जरा मामुलीच प्रश्न हाताळणें म्हणजे आपल्या श्रोत्यांचा उपमर्दच करणें होय, हें ओळखून माझ्यापूर्वीच्या वक्त्यांनीं साहित्यमीमांसेंतील जरा अधिक

१. महाराष्ट्र साहित्य परिषदेनें योजिलेल्या आजकालच्या वाङ्मयीन वादांसंबंधींच्या व्याख्यानसत्रांतील समारोपादाखल भाषण, रविवार ता. २९ सप्टेंबर १९४६.

मूलभूत अशा प्रश्नांची चर्चा आपणांपुढें केली असेल. तेव्हां सौंदर्यवाद आणि मार्क्सवादी सौंदर्य, वास्तववाद आणि अभिव्यक्तिवाद, या व अशाच इतर कांहीं वादांच्या दृष्टिकोनांतून वाङ्मयसमीक्षणाचें स्वरूप कसें आहे किंवा कसें असावें ह्याची सम्यक् आणि मूलग्राही चिकित्सा गेल्या आठ दिवसांत आपण ऐकलीच असेल. निरनिराळ्या ज्या वादांच्या भूमिकांवरून आतांपर्यंत वाङ्मयाचें दर्शन आपणांला घडविलें गेलें ते सर्व वाद व्यापकरीत्या सौंदर्यशास्त्रांतले वाद आहेत. वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा हा संबंध फार सनातन आहे. अट्टल खोटें बोलणारे म्हणून कवींना संभावित लोकांच्या राजवटींतून प्लेटो या ग्रीक तत्त्ववेत्त्यानें हद्दपार केलें तें अमूर्त सौंदर्याच्या स्वर्गीय दराऱ्यानें ! आणि या सराईत खोटें बोलणारांच्या उक्तींतूनच उच्चतर सत्याचें दर्शन होतें, असा चोराचा उलटा दावा स्वीकारून प्लेटोचाच शिष्य ॲरिस्टॉटल् यानें कवींची स्वर्गाच्या दारांत वकिली केली तीहि सौंदर्याच्याच शिवस्वरूपाला स्मरून ! आपल्याइकडेसुद्धां भरतानें काव्यरसांचा अर्क कवींच्या गळीं उतरविण्याचा प्रयत्न केला तो त्यांतून सौंदर्याची ललकारी यावी म्हणून. आणि हा अर्क त्यांना मानवत नाहीं म्हणून इतर साहित्यसमीक्षक खिन्न होतात तेहि सौंदर्याचीच ज्वरमापक नळी किंवा थर्मामीटर घेऊन ! अगदीं अद्ययावत् उपपत्त्या घेतल्या तरी इटालिअन् तत्त्ववेत्ता क्रोचे आणि आंग्ल साहित्यशास्त्रज्ञ रिचर्ड्स्, त्याचप्रमाणें इतर देशीविदेशीय चिकित्सक ह्यांनीं वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांची ही परास्परावलंबी परंपरा अखंड चालू ठेविली आहे. थोड्याशा निराळ्या अर्थानें कां होईना, पण वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा हा संबंध असाच अखंड चालू रहावा, इतकेंच नव्हे तर उत्तरोत्तर तो वृद्धिंगत होत जावा, अशीच माझीहि पण इच्छा आहे.

कारण या परंपरेंतलाच मीहि एक लहानसा पाइक आहें. साहित्य किंवा वाङ्मयसमीक्षण या विषयासंबंधीं जी काय मोडकीतोडकी विचारसरणी बनविण्याचा मीं प्रयत्न केला आहे, ती विचारसरणी माझ्या तितक्याच मोडक्यातोडक्या सौंदर्यमीमांसेचा एक पोटभाग आहे. पण माझ्या ह्या भूमिकेंत आणि वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र यांच्या संबंधाची जी परंपरागत भूमिका आहे तिच्यांत थोडासा फरक आहे. त्याचा उल्लेख करायला हवा. हा फरक असा : वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा संबंध परंपरागत रीतीनें ज्यांनीं ज्यांनीं विशद केला आहे त्यांनीं त्यांनीं वाङ्मयाला प्राधान्य देऊन वाङ्मयसमीक्षणाच्या अनुरोधानें सौंदर्यशास्त्राचें स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न केला आहे. रिचर्डसूच्या निवेदनी सौंदर्यशास्त्राचा भर

वाङ्मयावर किती आहे हें मीं आपणांस सांगावयास नको. रिचर्डस्‌चें उदाहरण आपणांला सांगण्याचें कारण त्याची उपपत्ति आपल्या चांगल्याच परिचयाची असेल ! पण सौंदर्यशास्त्राच्या इतिहासांत त्याच्यासारखे अनेक जुने-नवे जर्मन, फ्रेंच, अमेरिकन विद्वान् आहेत. ज्यांनीं अशा रीतीनें वाङ्मयाला प्राधान्य दिलें नाहीं त्यांनीं आपली सौंदर्यमीमांसा एका विशिष्ट तत्त्वज्ञानानुसार आधारली आहे. पण या तत्त्वज्ञानी सौंदर्यमीमांसकांच्या विवेचनांतहि अप्रत्यक्षपणें पडलेली वाङ्मयाची छाप आपल्या नजरेंतून सुटणार नाहीं. प्लेटोला ती लपवितां आलेली नाहीं आणि क्रोचेनें ती उघडपणें कबूल केलेली आहे. ही झाली मोठ्यांची गोष्ट. मग परंपरागत भूमिकेच्या इतर उपासकांची तीच अवस्था असल्यास नवल नाहीं. गेल्या दहा वर्षांतलें सौंदर्यशास्त्रांतलें आणि साहित्यशास्त्रांतलें मुख्य मुख्य लिखाण जरी आपण डोळ्यांखालून घातलें, तरी आपल्याला माझ्या म्हणण्याची सत्यता पटेल.

वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा मला अभिमत असलेला संबंध याच्या उलट आहे. माझ्या मतें वाङ्मयाच्या अनुरोधानें सौंदर्यशास्त्राचें स्वरूप ठरविणें हें धोक्याचें आहे. सौंदर्यशास्त्राच्या अनुरोधानें वाङ्मयाची समीक्षा करणें हें तितकें धोक्याचें नाहीं. माझ्या या भूमिकेची विस्तृत चर्चा मीं अन्यत्र केलेली आहे. तिची पुनरुक्ति येथें करणें अप्रस्तुत आहे. पण माझ्या दृष्टिकोणांतला आणि वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र यांच्या संबंधाच्या परंपरागत दृष्टिकोणांतला हा मुख्य फरक येथें सांगावयाचें कारण हें कीं, त्यांतून एक अडचण उत्पन्न होते. वाङ्मयाला प्राधान्य दिलेल्या सौंदर्यशास्त्राला वाङ्मयाची सौंदर्यदृष्ट्या समीक्षा करणें अर्थातच सोपें जातें. पण सौंदर्यशास्त्र आणि वाङ्मयेतर ललित कला यांना प्राधान्य देणाऱ्याला वाङ्मयसमीक्षण करणें फार किचकट काम होऊन बसतें. याचें मुख्य कारण भाषेचें स्वरूप. पहिली गोष्ट त्यांतली ही कीं, भाषा ही सांकेतिक असते. आणि ह्या संकेतांच्या दृश्य किंवा श्राव्य अनुभवाचा आणि त्या संकेतांत अभिप्रेत असलेल्या अनुभवाचा वस्तुतः काडीमात्र संबंध नसतो. दुसरी गोष्ट अशी कीं, भाषा ही ज्ञानवाहक आहे तशीच वृत्तिसूचकहि आहे. आणि तिचीं हीं दोन्ही कार्यें एकसमयावच्छेदेंकरून होत असल्यानें त्यांचें विश्लेषण करणें आणि त्यांच्या भिन्नभिन्न प्रक्रियाव्यवस्थांचें अचूक निदान करणें फार गुंतागुंतीचें नि अवघड काम होऊन बसतें. शिवाय भाषेचा संसार विधानांच्या द्वारां चालतो. वक्तव्य काय किंवा लिखाण काय, तें निरनिराळ्या आणि निरनिराळ्या प्रकारच्या

विधानांनीं भरलेलें असतें. आतां विधानांचा एक महत्त्वाचा धर्म आहे तो हा कीं, तीं खरीं, खोटीं किंवा शंकास्पद असतात. नित्याच्या आपल्या व्यवहारांत विधानांच्या ह्या धर्माचा फार उपयोग होतो. त्यामुळें त्यांच्या या धर्माचा आपल्या मनावर पगडा बसतो. पण वाङ्मयांतल्या विधानांच्या बाबतींत सकृद्दर्शनीं तरी अशा सत्याचा प्रश्न अप्रस्तुत दिसतो. तरीहि उच्चतर अशा कल्पनानिष्ठ सत्याचा प्रश्न उरतोच. म्हणजे संदर्भ बदलला तरी सत्याचीं घटनातत्त्वें पुन्हा आलींच. त्यांचा पगडा बाजूला सारून सौंदर्यदृष्टीनें वाङ्मयसमीक्षा करायची आणि तीहि परत विधानांच्याच द्वारें म्हणजे कठीण गोष्ट आहे. वाङ्मयांतील विधानांचें सत्य आणि वाङ्मयसमीक्षणांतील विधानांचें सत्य अशा ह्या सत्याच्या दुहेरी कात्रींतून प्रतिपादनाचा मार्ग चांचपडत काढायचा हें उद्दिष्ट साधणें मुष्कील होतें. माझ्या अडचणीचा हा उपोद्घात करण्याचें कारण हें कीं, माझें आजचें विवेचन आपणांस कदाचित् अगदींच प्राथमिक पातळीवरचें आहे असें वाटलें तर त्यांत आपणांसारख्या थोर अभ्यासकांचा उपमर्द करण्याचा माझा हेतु नाहीं एवढें आपण निश्चितपणें समजावें. माझ्या मर्यादित अध्ययनाचा आणि दुबळ्या विवेचनशक्तीचा तो परिणाम आहे, असें मानून आपण त्याकडे सहानुभूतीनें पहावें.

वाङ्मयाकडे विवेचक नजरेनें बघतांना आपण आज प्रथमतः जरा विज्ञानपद्धतीचा अवलंब करूं. म्हणजे विज्ञानांतील प्रयोगांत ज्याप्रमाणें संशोधक पूर्वग्रह किंवा आवडीच्या उपपत्त्या बाजूला ठेवून फक्त आपल्यासमोर असलेल्या गोष्टीकडे किंवा वस्तूकडे पाहतो, आणि तिच्याच अंगभूत अशा गुणधर्मांचें निरीक्षण करून त्यांच्या संबंधांची व्यवस्था व तदनुरोधानें त्या गोष्टीचें किंवा वस्तूचें स्वरूप ठरवितो, त्याप्रमाणेंच आपण वाङ्मयाकडे बघूं या, आणि त्याच्या खऱ्या स्वरूपाचा आपल्याला कांहीं बोध होतो का तें पाहूं या. प्रामुख्यानें अर्थात् आपलें हें उद्दिष्ट वाङ्मयाच्या ललित स्वरूपापुरतेंच मर्यादित आहे. तेव्हां या तथाकथित ललित वाङ्मयांत असतें तरी काय? ह्या प्रश्नाचें पहिलें आणि जरा स्थूल स्वरूपाचें उत्तर असें कीं, ललित वाङ्मयांत एखादी गोष्ट किंवा कथा असते; वर्तमानपत्री भाषेंत ज्याला 'story' म्हणतात तशाच प्रकारची एक 'story' किंवा घटना असते. ही गोष्ट, ही कथा किंवा सामान्यतः ही घटना एका मनुष्यव्यक्तीबद्दलची असते किंवा अनेक माणसांचा, व्यक्तींचा त्यांत संबंध आलेला असतो. एखादें भावगीत घेतलें तर त्यांत एकाच व्यक्तीसंबंधींची घटना किंवा 'story' असते.

नाटक किंवा कादंबरी घेतली तर त्यांतील घटनेंत अनेक व्यक्तींची मिळून अशी गोष्ट किंवा 'story' असते. पण वाङ्मयांतल्या या गोष्टींत किंवा घटनेंत एका मनुष्यव्यक्तीचा संबंध असतो कीं अनेक व्यक्तींचा त्यांत भाग असतो, हा मुद्दा महत्त्वाचा नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर वाङ्मयांतली ही घटना, गोष्ट किंवा 'story' एका किंवा अनेक मनुष्यव्यक्तींबद्दलच असली पाहिजे, असाहि अट्टाहास धरण्याची जरुरी नाहीं. मनुष्याऐवजीं एका किंवा अनेक पक्ष्यांबद्दलची अथवा एका किंवा अनेक पशुप्राण्यांबद्दलची घटना असली तरीहि त्याला हरकत नाहीं. पण पक्ष्यांबद्दलची किंवा पशुप्राण्यांबद्दलची घटना घेतली तर एवढेंच बघायला हवें कीं, त्या पक्ष्यांना किंवा पशुप्राण्यांना माणसासारखें बोलतां येतें, शब्द वापरतां येतात. निदान दुसरा कोणी तरी त्यांच्या तोंडून शब्द वदवूं शकतो किंवा त्यांच्याबद्दल शब्द वापरूं शकतो, एवढी खबरदारी घ्यायला हवी. बालबोध पुस्तकांतली सिंह आणि उंदीर यांची गोष्ट आपणांस माहीत आहेच. त्या गोष्टींतल्याप्रमाणेंच ह्या इतर प्राण्यांनीं शब्द वापरले म्हणजे मग आपली कांहीं तक्रार नाहीं. तेव्हां ललित वाङ्मयांतली पहिली महत्त्वाची बाब आहे ती या शब्दांची, मग ते उंदरानें वापरलेले असोत, नाहीं तर राणा भीमदेवानें. आपल्यापुढें अगोदर शब्द असायला हवेत, तरच पुढची गोष्ट. पण नुसते शब्द असले म्हणजे भागत नाहीं; तर ते शब्द अशा एका विशिष्ट अनुक्रमांत आले पाहिजेत कीं, ज्यामुळें अर्थाची उत्पत्ति होईल. उगीच वाटेल तशी शब्दांची मोट बांधून लालित्यपूर्णच काय, पण लालित्यशून्यहि वाङ्मयाचा स्वर्ग गांठतां येणार नाहीं. पण हा मुद्दा अलाहिदा आहे. आणि अर्थाची उत्पत्ति होईल अशा रीतीनें शब्द वापरले तरच त्या शब्दांची वाङ्मयांत किंमत ही मुरड आपण जरा पुढें घालूं. प्रथम या शब्दांकडे बघून त्यांचें थोडें निरीक्षण करूं या.

समर्थ रामदासांनीं कवींना 'शब्दांचे ईश्वर' म्हटलें आहे. आणि 'शब्दज्ञान असे, कधींच न दिसे तें आत्मयाचे मना' अशी आर्त संशयाची तक्रार बालकवींनीं केली आहे तीहि शब्दांच्याच द्वारें. असे हे शब्द, मग ते 'अमृतातेंही पैजा' जिंकणारे ज्ञानेश्वरांचे असोत वा 'वाळलीं हीं आंतडीं अन् शब्द झाला कातडी' असें म्हणणाऱ्याचे असोत, — ते वाङ्मयांतले परमाणु किंवा atoms आहेत. शब्दांच्या या परमाणूंवरच ललित वाङ्मयाची सृष्टि आधारलेली असते. त्यामुळें जड सृष्टींत परमाणूंना जें महत्त्व तेंच काव्यसृष्टींत, वाङ्मयांत शब्दांना आहे. पण शब्दांचा आपल्यापुढें भला मोठा पसारा असला आणि त्यांचा रचनानुक्रमहि

सुश्लिष्ट, अर्थोत्पत्ति करणारा असला, तरी इतकें असूनहि त्यांच्या ह्या संसाराला ललित वाङ्मयाच्या राज्यांत स्थान द्यायला आपण कचरणार नाहींच असें नाहीं. पुष्कळ वेळां शब्दांचा असा हा पसारा इतर कारणांनीं उद्बोधक असला तरी त्याला ललित वाङ्मय ही संज्ञा देणें आपल्याला अवघड वाटेल. पण हा मुद्दा वादाचा आहे, आणि आपण तो इतक्यांत उपस्थित न करतां जरा अमळशानें त्याच्याकडे वळूं. सध्यां आपल्यापुढें जो मुद्दा आहे तो जरा निराळ्या स्वरूपांत मांडतों, म्हणजे घोटाळ्याला किंवा गैरसमजाला जागा उरणार नाहीं. सध्यांपुरतें आपण असें म्हणूं कीं, ज्याला आपण ललित वाङ्मय ही संज्ञा देतों त्यांत इतर कांहीं असो वा नसो, पण अगदीं कमींत कमी म्हणजे निदान शब्द तरी त्यांत असायलाच हवेत. हे शब्द लिहिलेले असतील किंवा उच्चारलेले असतील. त्यानें फारसा फरक पडत नाहीं. आणि आपण तसा भेद या ठिकाणीं करण्याची जरुरी नाहीं. प्रस्तुत संदर्भात लिखाणबद्ध शब्दांचाच आपण विचार केला तरी पुरे. कारण आपलें विवेचन उच्चारलेल्या शब्दांनाहि लागू पडतें, हें थोड्या विचारांतीं सहज स्पष्ट होईल.

मीं मघांशीं म्हटलें कीं, शब्द हे वाङ्मयांतले परमाणु, atoms आहेत. हे परमाणु खरोखर फार बहुमोल आहेत; आजच्या भाषेंत म्हणजे ते युरेनिअमच्या परमाणूंइतके बहुमोल आहेत; आणि एखाद्या लेखकाला किंवा कवीला मराठी वाङ्मयाचें क्षेत्र हादरून टाकणारा ग्रंथगोल तयार करायचा असेल तर त्याला ह्या परमाणूंचाच योग्य असा उपयोग करावयाला हवा. पण शब्दांचा असा उपयोग करायचा तर त्यांना आदरपूर्वक आणि काळजीपूर्वक वापरावयाला हवें. त्यांचें स्वरूप फार नाजुक, फार कोमल असतें; आणि तितक्याच नाजुक नि कोमल हातानें ते वापरले तरच त्यांचा कोमलपणा, नाजुकपणा जिवंत राहूं शकतो. नाहीं तर त्यांच्या ललित कडांचा अलवारपणा विरून जातो. आपल्या आधुनिक वर्तमानपत्री युगांत ह्या बाबतींत घ्यावी तितकी काळजी थोडीच आहे. कारण, दृष्टान्त बदलून बोलायचें तर वर्तमानपत्री संज्ञाशक्तीच्या प्रवाहांत आपल्या शब्दांचे गुळगुळीत नर्मदी गोटे बनून जातात. भाषेंतल्या निरनिराळ्या शब्दांत भिन्नभिन्न अनुभवांचे नाजुक आकार कोरलेले असतात. पण वर्तमानपत्री संज्ञाशक्तीच्या अखंड ओघांत हे सारे नाजुक आकार हळूहळू नामशेष होतात; आणि शेवटीं शब्दांचे जे गुळगुळीत गोटे बनतात त्यांत अनुभवांच्या ह्या नाजुक आकारांऐवजीं मानसिक प्रतिक्रियांचे ढोबळ, शिथिल आणि गरगरीत असे गोळेच फक्त उरतात.

संज्ञाशक्तीच्या नर्मदी प्रवाहाचे हे गोटे गुळगुळीत करण्याचें कार्य कांहीं शब्दांना कमी जाणवतें, कांहींना अधिक जाणवतें. उदाहरणार्थ, इंग्लिशमधला 'tree' सारखा शब्द घ्या. गुळगुळीत होऊन गमावला जाईल असा अनुभवाचा विशेषसा आकार ह्या शब्दांत कोरलेला नाहीं. वर्तमानपत्रांत म्हणा किंवा वनस्पतिशास्त्रावरच्या पुस्तकांत म्हणा किंवा इतर ठिकाणीं म्हणा, हा शब्द तुम्हीं हजारों संदर्भांत वाचला, तरी त्या शब्दाचा आकार फारसा झिजलेला तुम्हांला आढळणार नाहीं. आणि तो शब्द घेऊन त्यांतील अनुभवाच्या आकाराच्या साहाय्यानें तुम्हांला सहज पुढील चार ओळी लिहितां येतील :

"Oh, I could dream of trees :
Of whistling bamboo-clumps ;
Or silk-knit *neems* in breeze,
And ancient *wad*-wood stumps !"

इंग्रजींतील 'tree' शब्दाप्रमाणें मराठी 'झाड' हा शब्द आहे. संज्ञाशक्तीच्या नर्मदेंतले प्रवाह ह्या शब्दावरून कसेहि आणि कितीहि वेळां गेले, तरी माधव जूलियन् पुढील ओळी लिहितात[1] तेव्हां त्यांचें स्वारस्य उकलायला अडचण पडत नाहीं :

"दूर पलिकडे त्या माळावर
नीलपटाच्या पुढें समांतर
झाडांची ती रांग पहा तर—
सडक जाय ती जोडित गांवें करुनि जिवाचें रान्."

याच्या उलट इंग्रजींतला 'exquisite' हा शब्द घ्या. आपल्या आधुनिक वर्तमानपत्री संज्ञाशक्तीच्या नर्मदेंत हा शब्द घासून घासून चांगला गरगरीत नि गुळगुळीत शून्यत्वाप्रत पोहोंचला आहे. चित्रपटापासून तों सुगंधी चूर्णापर्यंत, गुलाबी शरबतापासून तों शेणानें सारवलेल्या भिंतीपर्यंत, किनखापी पडद्यापासून तों मुरगीच्या पुलाव्यापर्यंत—सर्व कांहीं 'exquisite'पणें अवर्णनीय असतें ! याचा परिणाम असा होतो कीं, शेक्स्पिअरच्या पुढील ओळींसारखी ओळ बनवणें हें लेखकाला आणि ती समजणें हें वाचकाला अशक्यप्राय होऊन बसतें.
शेक्स्पिअरची ओळ अशी आहे :

१. सृष्टीचें ध्यान.

"I have no exquisite reason for it, but I have reason good enough."

जी इंग्रजींतल्या 'exquisite' शब्दाची गत, तीच मराठींतल्या 'भयंकर' ह्या शब्दाची. मुंबईला परवां पाऊस पडला तोहि 'भयंकर' नि कलकत्त्यांत दंगा झाला तोहि 'भयंकर'च. एखाद्या अनामिक गल्लींतून 'भयंकर' घाण येते, तर बापाला आपला मुलगा 'भयंकर' हुशार आहे असें वाटतें. इतकेंच काय, पण चित्रपटांतील रूपलेखेची 'भयंकर' सुंदर असण्यापर्यंतहि मजल जाते. याचा भयंकर परिणाम असा होतो कीं, कविवर्य तांब्याच्या पुढील¹ ओळींत चार वर्षांच्याच नव्हे तर चाळीस वर्षांच्या वाचकालाहि भीतीनें दचकवायचें सामर्थ्य उरत नाहीं. तांब्यांच्या ओळी अशा :

" जेव्हां दडती सिंह, व्याघ्रही भिडती गिरिगव्हरीं,
घूक, ससाणे पक्षी दडती पुराण-तरु-कोटरीं ;
घोर, भयंकर मध्यरात्रिच्या ऐशा या अवसरीं,
कोण झपाझप पाउल टाकित चाले विपिनांतरीं ? "

शब्दांच्या राज्यांतहि नि राजकारणांतहि साम्यवाद असाच पिकतो आणि क्रांतीच्या आगींत सर्व शब्दांना भयंकर समता प्राप्त होते ! पण सांगायचा मुद्दा हा कीं, भाषेंतल्या कांहीं शब्दांवर संज्ञाशक्तीच्या नर्मदेचा घोटीव परिणाम जास्त होतो ; इतर कांहींवर कमी होतो. आपल्या उदाहरणांत आपण बघितलें कीं, 'tree' किंवा 'झाड' असे शब्द या प्रवाहांत फारसें गमावून बसत नाहींत ; पण 'exquisite' किंवा 'भयंकर' अशा शब्दांना हा घोटीव परिणाम अधिक जाणवतो. 'tree' किंवा 'झाड' अशा शब्दांना object-words किंवा वस्तुदर्शक शब्द म्हणतात. पण या वस्तुदर्शक किंवा object-wordsशिवाय आणखीहि असे इतर प्रकारचे शब्द आहेत कीं, ज्यांची भाषासंसारांतली वागणूक या object-words किंवा वस्तुदर्शक शब्दांसारखीच असते. अशा शब्दांत अनुभवांचे जे आकार कोरलेले असतात त्यांत प्रसरणशीलता कमी असते. हे आकार अगदींच बदलत नाहींत असें नाहीं ; पण त्यांची बदलण्याची मर्यादा फार संकुचित असते. ह्या शब्दांचा तुम्हीं कसाहि आणि कुठेंहि उपयोग केलात, तरी ह्या हाताळण्यानें त्यांत जे अनुभवांचे आकार कोरलेले असतात ते फारसे बदलत नाहींत, गरगरीत

१. सत्प्रीतिमार्ग

किंवा गुळगुळीत होत नाहींत. या ठिकाणीं आपल्याला असा प्रश्न सहज सुचेल कीं, हे जे 'tree', 'झाड' यांसारखे आणि यांसारखेंच वागणारे इतर प्रकारचे शब्द आहेत, त्यांच्यांत सुरुवातीपासून जो अनुभवाचा आकार कोरलेला असेल तोच आकार सामान्यतः न झिजतां टिकून राहतो, आणि 'exquisite' किंवा 'भयंकर' यांसारखे जे दुसरे शब्द आहेत त्यांच्यांत कोरलेल्या अनुभवाच्या आकाराच्या नाजुक कडा मात्र घासून-घासून नामशेष होतात, हें कसें? असें होण्याचें कारण काय? हा प्रश्न जरा गुंतागुंतीचा आहे. त्याचें विस्तृत उत्तर मी इथें देत बसत नाहीं. पण फारसा अट्टाहास किंवा आग्रह न धरतां ह्या प्रश्नाचें माझ्या मतें जें उत्तर आहे तें थोडक्यांत दिग्दर्शित करतों.

'झाड' किंवा 'tree' अशा प्रकारचे शब्द आणि 'भयंकर' किंवा 'exquisite' अशा प्रकारचे शब्द यांच्या वागणुकींत असा फरक पडण्याचें कारण हें कीं, 'झाड' किंवा 'tree' अशांसारख्या शब्दांत जो अनुभवाचा आकार कोरलेला असतो, म्हणजेच ह्या शब्दांचा जो अर्थ असतो, त्यांत तर्कनिष्ठ अनुमान अध्याहृत असतें. अनुभवाच्या ह्या आकारांत जे घटक असतात, ज्या रेषा असतात, त्यांचा समन्वय तर्कप्रधान असतो; तर्कशास्त्राच्या तत्त्वांनीं किंवा नियमांनीं तो निश्चित केलेला असतो. त्यामुळें आपण जेव्हां 'हें झाड आहे' असें म्हणतों, तेव्हां आपण एक वास्तव घटना दिग्दर्शित करीत असतों. आणि वास्तव घटना ही यथार्थतेनें वास्तव असते किंवा नसते, म्हणजे ती सत्य असते किंवा नसते. तेव्हां तात्त्विक किंवा शास्त्रीय उपपत्तींत या वास्तव घटना आणि त्यांचे परस्पर-संबंध यांचें स्वरूप तर्कशास्त्र ठरवितें. आणि हेंच स्वरूप भाषेंत शब्दकोश निश्चित करतो. वास्तव घटनेच्या सत्यस्वरूपाची व्याख्या तर्कशास्त्र करतें. शब्द-कोश भाषेंतली तिची व्याख्या देतो.

याच्या उलट गोष्ट 'exquisite' किंवा 'भयंकर' अशांसारख्या शब्दांची आहे. या प्रकारच्या शब्दांत जो अनुभव कोरलेला असतो त्याच्या आकाराच्या कडा किंवा रेषा नाजुक आणि अलवारपणें प्रसरणशील असतात. अशा शब्दांचा अर्थ काय, हें तुम्ही ते कसे वापरतां यावर अवलंबून असतें. तुम्ही ते हलक्या हातानें वापरूं शकतां किंवा जड आणि 'जड' हातानें, ओबडधोबडपणें वापरूं शकतां. अशा शब्दांतील अनुभवांच्या आकाराच्या कडा इतक्या तरलपणें प्रसरणशील असतात कीं, प्रतिभाशाली कलावंताच्या इवल्याशा स्पर्शानें त्या स्पंदन पावतात नि त्यांची किनार बदलते. मागीलप्रमाणेंच येथेंहि आपण एक इंग्रजी

आणि एक मराठी उदाहरण घेऊं या. इंग्रजींतील एक शब्द 'alone' असा आहे. त्याचा चार नामांकित कवींनीं केलेला उपयोग पाहा :

प्रथमतः आपल्या सर्वांच्या परिचयाचा कोलरिज् :

"Alone, alone, all all alone
Alone on a wide wide sea,
And never a saint took pity on
My soul in agony !"

(Ancient Mariner)

नंतर जरा अपरिचित असें ब्राउनिंगचें अवतरण :

"Time put at length that period to content
By right the world should have imposed; bereft
Of its good offices, Sordello, left
To study his companions, managed rip
Their fringe off, learn the true relationship,
Core with its crust, their natures with his own:
Amid his wild wood sights he lived *alone.*"

(Sordello)

या दोन उदाहरणांची पुढील दोघांशीं तुलना करा. प्रथम हाउसमन् :

"The weeping pleiads wester
    And the moon is under seas;
From bourn to bourn of midnight
    Far sighs the rainy breeze.
It sighs from a lost country,
    To a land I have not known;
The weeping pleiads wester,
    And I lie down *alone.*"

नंतर—ओळखा :

"When you are *alone* in the middle of the night
    and you wake in a sweat and a hell of a fright;
When you are *alone* in the middle of the bed
    and you wake like someone hit you on the head;
You've had a cream of a nightmare dream and
    you've got the hoo-ha's coming to you.
                Hoo hoo hoo.

"You dreamt you waked up at seven o' clock and
it's foggy and it's damp and it's dawn and
it's dark
And you wait for a knock and the turning of
a lock
For you know the hangman's waiting for you.
And perhaps you are alive
And perhaps you are dead
Hoo ha-ha." etc.

(*Sweeney Agonistes*)

आपण ओळखलेंच असेल कीं, हें अवतरण टी. एस्. इलिअटमधलें आहे. हें वाचून मग पुन्हा आपण कोलरिजची आठवण करा.

यानंतर आपण मराठींतलें एक उदाहरण घेऊं या. नेहमींच्या परिचयांतला असा साधा 'लाडका' हा शब्द दोन हयात आणि दोन दिवंगत अशा कवींनीं वापरलेला पाहूं. अर्थाची नीट कल्पना यावी म्हणून मी इंग्रजी अवतरणाप्रमाणेंच येथेंहि थोडा पुढचा-मागचा भाग घेत आहें. पहिलें अवतरण गिरीश यांच्या 'मानसमेघां'तील 'आईचा आशीर्वाद' ह्या कवितेंतलें आहे. तें असें:

"पाठीवरूनी ग बाळ नाहीं हात फिरविला,
घांस नाहीं भरवीला!
नाहीं अक्षर लिहून दिलं कधीं पाटीवर,
गाणं कुठलं ग तर!
नाहीं लाडकीला माझ्या कधीं अशी वाढविली,
भाग्य नव्हतं कपाळीं!"

'लाडक्यां'तल्या अनुभवाच्या आकाराचें फारसें प्रसरण झालेलें नाहीं. पण तो मुद्दा अलाहिदा. गिरीशांच्या 'लाडकी'च्या उपयोगाशीं 'अनिलां'च्या 'लाडकी'च्या उपयोगाची[1] तुलना करावी, म्हणजे अनुभवाच्या आकाराच्या प्रसरणशीलतेचा जरा अधिक फायदा घेतलेला दिसेल:

"बोलसि न कां—बससि असा रे मुका
हांक न ऐकुं ये का?

१. शेवटला आसरा

एकदां तरी—म्हण तुझी लाडकी—
कोण आणखी—?
ऐकुं दे मला—शब्द तो तुझिया मुखें—
मुक्तिच्या सुखें !"

वरील दोन्ही अवतरणांतील 'लाडक्यां'शीं पुढील दोन अवतरणें ताडून पहा आणि अनुभवाच्या प्रसरणशील आकाराच्या कडा कशा तरलपणें कवींच्या अंगुलिस्पर्शाबरोबर बदलतात बघा. बालकवींच्या 'दुबळी भूल' या कवितेंत पुढील कडवीं आहेत :

"ऐकून माय घाबरे, निघाली त्वरें
आडवी येई,
वेल्हाळ लाडकी चिमणी सोनाबाई !
तुज रानांनीं बाहिलें, काल सोनुले,
राजबागांत,
जा, भिऊं नको, मी तुला जोडितें हात."

आणि हें केशवसुतांमधलें[१] आपल्या सर्वांच्या परिचयाचें अवतरण :

"आम्ही कोण म्हणून काय पुसतां ? आम्ही असूं लाडके
देवाचे !..."

आतांपर्यंत आपण जीं अवतरणें ऐकलींत त्यांतील 'alone' आणि 'लाडका' या शब्दांतील कोरीव अनुभवाचा प्रसरणशील आकार चार कवींच्या हातांखालीं कसा बदलत गेला ह्याची कल्पना आपणांस आली असेल. अनुभवाच्या कोरलेल्या आकारावर असा परिणाम 'tree' किंवा 'झाड' अशासारख्या शब्दांच्या बाबतींतहि होतो, नाहीं असें नाहीं; पण तो फारच मर्यादित स्वरूपाचा असतो. या दोन तऱ्हेच्या शब्दांत फरक हा कीं, 'tree' किंवा 'झाड' अशासारखे शब्द घेतले तर त्यांच्यांत आपल्या प्राथमिक अर्थापलीकडे प्रसरण पावण्याची जी पात्रता असते ती फार संकुचित असते. ह्याच्या उलट, 'alone' किंवा 'लाडका' यासारख्या शब्दांत ती जवळजवळ अमर्याद असते असें म्हटलें तरी चालेल. इतकेंच नव्हे, तर जरा अधिक खोल विचार केला आणि आपल्या निरीक्षणाची अधिक छाननी केली तर आपल्याला असें आढळून येईल कीं, वस्तुतः 'झाड'

१. आम्ही कोण

किंवा 'tree' यासारख्या शब्दांत प्राथमिक अर्थाच्यापलीकडे प्रसरण पावण्याची जी संकुचित कां होईना, पण पात्रता असते तिचेंहि कारण खरोखर त्या शब्दांतल्या कोरीव अनुभवांत खुद्द नसतें. ही त्यांची पात्रताहि उसनी असते. ती त्यांना 'alone' किंवा 'लाडका' ह्या शब्दांच्या वर्गातील शब्दांनीं मिळवून दिलेली असते. भाषेंतल्या शब्दसंचयाचे हे जे दोन मुख्य वर्ग मीं आपणांपुढें मांडले आहेत, त्यांचें तपशीलवार विस्तृत परीक्षण करणें हा वाङ्मयसमीक्षणांतला एक अत्यंत मूलभूत आणि तितकाच मनोरंजक असा भाग आहे. पण या मुद्द्यावर आपणांस जास्त वेळ या ठिकाणीं खर्च करतां येत नाहीं. आपल्यांतील थोर नि चिकित्सक अभ्यासकांना ह्या भागांत मौलिक संशोधन करायला पुष्कळ जागा आहे. आणि असें संशोधन झालें म्हणजे मलाहि माझ्या चुका सुधारायची संधि मिळेल. तोंपर्यंत मी फक्त माझ्याच दृष्टीनें कोणकोणत्या प्रकारचे शब्द 'झाड' किंवा 'tree' व तत्सम शब्दांच्या वर्गांत मोडतात आणि कोणकोणते 'exquisite', 'भयंकर', 'alone' किंवा 'लाडका' व तत्सम इतर शब्दांच्या वर्गांत मोडतात एवढेंच येथें नमूद करतों. आपल्या वाङ्मयसमीक्षणाच्या कार्यांत आपल्याला ह्या दुसऱ्या वर्गांतल्या शब्दांचीच मदत होणार असल्यानें त्यांचा तपशील दिला म्हणजे पुरे. उरलेले शब्द अर्थात् पहिल्या वर्गांत मोडतात हें ओघानेंच आलें.

आपल्याला उपयुक्त अशा प्रसरणशील आकारांच्या शब्दांत पुढील प्रकारचे शब्द येतात :

(१) प्राथमिक गुणांच्या नांवांखेरीज बाकी सर्व विशेषणें आणि विशेषणवाचक शब्दसमुच्चय ;

(२) काल-स्थलदर्शक क्रियाविशेषणांखेरीज बाकी सर्व क्रियाविशेषणें ;

(३) केवळ अस्तित्वदर्शक विधानांत येणारीं क्रियापदें वगळून इतर सर्व क्रियापदें.

वाङ्मयांत शब्दाची किंमत त्यांतील अनुभवाचा आकार किती आणि कशा रीतीनें कोरीव आहे यावर अवलंबून असते, असें आपण पाहिलें. शब्दांचें असें थोडेंसें निरीक्षण केल्यावर शब्दांखेरीज आणखी काय आपल्याला वाङ्मयांत दिसतें ? पुन्हा एकदां जरा स्थूलपणेंच उत्तर द्यायचें म्हणजे विरामचिन्हें दिसतात, आणि दोन विरामचिन्हांच्या मध्यें आपण निरीक्षिलेले शब्द एका विशिष्ट अनुक्रमानें मांडलेले दिसतात. शब्दांच्या ह्या अनुक्रमाचें ध्येय अर्थोत्पत्ति हें असतें; असें मीं थोड्या वेळापूर्वी म्हटलेलें आपणांस आठवत असेल. अर्थोत्पत्तीच्या

आणि इष्ट अर्थोत्पत्तीच्या ह्या ध्येयाला बाध न येतां शब्दांचा क्रम आपण बदलूं शकतों. अर्थोत्पादक अशा अनुक्रमानें मांडलेले दोन विरामचिन्हांमधले शब्द घेतले म्हणजे एक वाक्य होतें. (ह्या माझ्या विधानाला थोडी मुरड घालायला हवी, पण त्याकडे दुर्लक्ष केलें तरी सध्यांपुरतें चालेल.) हें वाक्य म्हणजे वाङ्मयांतलें unit किंवा परिमाण असतें. आपण आतांपर्यंत उदाहरणांदाखल घेतलेल्या अवतरणांत शब्दांना ओलांडून आपण आपाततः त्या शब्दांनीं बनविलेल्या वाक्यांपर्यंत पोहोंचलोंच आहोंत. निरनिराळ्या शब्दांत कोरलेल्या अनुभवांच्या आकारांच्या नाजुक कडांना विशिष्ट स्वरूपाची किनार देऊन त्यांची एक विशिष्ट आकृति बांधली म्हणजे वाक्य तयार होतें. वाक्य म्हणजे अनुभवांची, अर्थांची एक आकृति, एक प्रकारची रचना. ह्या आकृतींत कांहीं शब्दांचा, कांहीं अनुभवांच्या आकारांचा एक विशिष्ट स्वरूपाचा पद्मबंध तयार केलेला असतो. वाक्याच्या ह्या स्वरूपाची यथातथ्य जाणीव व्हायला, त्यांतील अर्थोत्पत्ति फलद्रूप व्हायला, आपणांला व्याकरणाची जरुरी असते. त्याचें ज्ञान आपण गृहीत धरूं. व्याकरणाखेरीज अलंकारशास्त्राचाहि अभ्यास आपणाला आवश्यक आहे. कारण, त्याशिवाय वाक्याचें, अर्थोत्पत्तीचें कार्य यथार्थतेनें सफल झालें आहे किंवा नाहीं याची निश्चिती आपल्याला करतां येणार नाहीं. अलंकार आणि विरामचिन्हें यांचा ज्ञानवाहक घटक म्हणून भाषेंत फारसा उपयोग न होतां बव्हंशीं वृत्तिसूचक म्हणून उपयोग होत असतो. पण त्यांनीं सूचित केलेल्या वृत्तीकडे आपण दुर्लक्ष केलें तर वाक्याच्या अर्थोत्पादक सामर्थ्याला मोटाच धक्का बसेल. म्हणून व्याकरणशास्त्राप्रमाणेंच अलंकारशास्त्राचाहि अभ्यास आपणास करायला हवा. पण या ठिकाणीं अलंकारशास्त्राचीहि चर्चा करणें आपल्याला शक्य नाहीं. तेव्हां त्याचा अभ्यासहि आपण गृहीत धरूं. फक्त एवढें या ठिकाणीं सांगितलें म्हणजे पुरे कीं, केवळ विश्लेषणाच्या सोयीसाटीं स्थूलपणानें ज्या प्रसरणशील शब्दांचें मीं थोड्या वेळापूर्वी वर्णन केलें त्या शब्दांच्या द्वारां अलंकारांच्या प्रक्रिया आपण दाखवूं शकतों. मी पुढें जी विश्लेषणपद्धति सुचविणार आहें तिचा विचार व अवलंबन करतांना ही गोष्ट आपण ध्यानांत ठेवावयास हवी.

वाक्य म्हणजे शब्दांतील अनुभवांच्या आकारांना विशिष्ट स्वरूपांत बांधून तयार केलेला एक पद्मबंध. असे हे निरनिराळे पद्मबंध घेऊन त्यांतून आपणांला अधिकाधिक विशाल असे पद्मबंध तयार करतां येतात. या विशालतर पद्मबंधांची रचना कांहीं विशिष्ट नियमांना किंवा तत्त्वांना अनुसरून केली म्हणजे इंग्रजींतील

Ancient Mariner, *Sordello*, हाउसमनची कविता, *Sweeney Agonistes* यांसारखें आणि मराठींतील 'आईचा आशीर्वाद', 'शेवटचा आसरा', 'दुबळी भूल' व 'आम्ही कोण' यांसारखें वाङ्मय निर्माण होतें. पण तेंच या विशालतर पद्मबंधांची रचना दुसऱ्या कांहीं नियमांअनुसार केली म्हणजे कांटचा तत्त्वज्ञानग्रंथ किंवा '*Critique*' अथवा आइन्स्टाइनचा रेलेटिव्हिटीवरचा ग्रंथ किंवा आपल्याकडील टिळकांच्या 'गीतारहस्या'सारखा ग्रंथ तयार होतो.

वाक्यांच्या छोट्या पद्मबंधांतून ललित वाङ्मयाचे विशालतर पद्मबंध कोणत्या तत्त्वानुसार रचले जातात हा आपला शेवटचा मुद्दा आहे. हे नियम किंवा हीं तत्त्वें म्हणजे ललित वाङ्मयाचीं घटनातत्त्वें. ललित वाङ्मयाचे नियम असें म्हणतांच मंत्रतंत्राची आठवण होऊन आपण बिचकण्याचें कारण नाहीं. कवि किंवा नाटककार किंवा कादंबरीलेखक समोर वाङ्मयतत्त्वांची एखादी पोथी ठेवून त्या तत्त्वांना धरून लिहिण्याचा प्रयत्न करतो, असा आपला समज करून देण्याइतका तरी मी अनभिज्ञ नाहीं, एवढें आपण मला सर्टिफिकेट खास द्याल. प्रश्न अशा पोथीचा नाहीं; तर वाङ्मयाच्या स्वरूपाचा आहे. ज्याप्रमाणें, जेव्हां जेव्हां म्हणून आपण सुसंगतपणें विचार करायला लागतों, तेव्हां तेव्हां आपले विचार तर्कशास्त्राच्या नियमांचा अपरिहार्यपणें अवलंब करीत असतात, सुसंगत विचार-सरणीला ज्याप्रमाणें तर्कशुद्ध विचारसरणीशिवाय गत्यंतर नसतें, त्याप्रमाणेंच जेव्हां जेव्हां म्हणून आपण ललित लिखाण करायला लागतों, तेव्हां तेव्हां आपल्या लिखाणांत वाङ्मयाच्या आतांच उल्लेखिलेल्या नियमांचा आपल्याकडून अपरिहार्यपणें अवलंब होतच असतो. ललित लिखाणाला ह्या नियमांशिवाय गत्यंतर नसतें. ललित वाङ्मयांत ललित लिखाणाचे हे नियम अध्याहृत असतात. आतां नियमांचा किंवा तत्त्वांचा प्रश्न निघाला कीं त्या प्रश्नाशीं मूल्याचा प्रश्न निगडित असतो. उदाहरणार्थ, मागणी आणि पुरवठा या तत्त्वा-नुसार आर्थिक मूल्य ठरवलें जातें. तर्कशास्त्रांतील नियमानुसार विधानांच्या सत्याचें मूल्य ठरवलें जातें. त्याप्रमाणेंच ललित वाङ्मयांत जीं तत्त्वें, जे नियम गर्भित असतात, त्यांना अनुसरून त्याचें सौंदर्यमूल्य ठरवलें जातें. तेव्हां मी एखादी कविता किंवा एखादी कादंबरी ललित आहे, सुंदर आहे, असें म्हणतों, तेव्हां मला हें सांगायचें असतें कीं, त्या वाङ्मयकृतींत ज्या अनुभवांच्या आकारांचा विशाल असा पद्मबंध मांडलेला असतो, ते आकार एकमेकांशीं या ललित वाङ्मयाच्या तत्त्वानुसार निगडित झालेले असतात. वाङ्मयीन

टीकाशास्त्राचें कार्य हीं तत्त्वें, हे नियम कोणते तें शोधून काढणें ह्यापलीकडे अधिक नाहीं.

वाङ्मय ही एक ललित कला आहे असें गृहीत धरून आपण आज त्याचें निरीक्षण करीत आहोंत. ललित कलांत सौंदर्य हें मूल्य अभिप्रेत असतें. तेव्हां सौंदर्य हें मूल्य ज्या तत्त्वांवर आधारलेलें आहे त्याच तत्त्वांवर ललित लिखाणाचें लालित्य अधिष्ठित असायला हवें. नाहीं तर वाङ्मयेतर कलांतील लालित्य हें एका प्रकारच्या तत्त्वानुसार आणि फक्त वाङ्मयाचेंच लालित्य हें दुसऱ्याच कुठल्या तरी तत्त्वानुसार अशी आपत्ति ओढवेल. सर्व ललित कलांचा परामर्श घेऊन सौंदर्याचें स्वरूप आणि त्याचीं घटनातत्त्वें ठरविण्याचा प्रयत्न सौंदर्यशास्त्र करतें. आणि ललित वाङ्मय ही जर एक ललित कला मानायची, तर सौंदर्याचीं तत्त्वें आणि ललित वाङ्मयाचीं घटनातत्त्वें हीं एकच असायला हवींत. हीं तत्त्वें म्हणजे लयतत्त्वें. अशा रीतीनें या लयतत्त्वांतून वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा संबंध उत्पन्न होतो. या लयतत्त्वांचाच आतां आपणांस विचार कर्तव्य आहे.

आपल्या एकंदर अनुभवक्षेत्राचें आपण साकल्यानें निरीक्षण केलें तर आपणांस असें आढळून येईल कीं, आपल्या अनुभवांच्या विविध आकारांतून फक्त तीन प्रकारचेच पद्मबंध मूलभूतपणें आपणांस रचतां येतील. अनुभवाचे निरनिराळे आकार ज्या अनुक्रमानें आपल्याला प्रतीत होतात त्या अनुक्रमानेंच ते आपण मांडले तर एक प्रकारचा पद्मबंध तयार होईल. ह्या अनुक्रमाचें स्वरूप, त्याचे सुप्त कार्यकारणभाव, वगैरे गोष्टींची चर्चा हा मानसशास्त्राचा विषय आहे. सांकेतिक पद्धतीनें या पद्मबंधाचें स्वरूप अ, ब, क, ड अशा अलग अलग बिंदूंची सरळ रेषा याप्रमाणें आहे. दुसऱ्या तऱ्हेच्या पद्मबंधांत अनुभवांच्या आकारांची रचना एक आकार दुसऱ्या आकाराचें कारण अशा दृष्टीनें केलेली असते. यांत अनुभवाच्या आकारांच्या केवळ अनुक्रमावर भर नसतो. सांकेतिक पद्धतीनें या पद्मबंधाचें स्वरूप अ कारण ब, ब कारण क, क कारण ड असें सलग अशा रेषेसारखें असतें. तिसऱ्या आणि शेवटच्या प्रकारच्या पद्मबंधांत पहिल्या प्रकारासारखा संज्ञाप्रवाहांतील अनुभवाच्या आकारांच्या अनुक्रमावर भर नसतो; तद्वत् दुसऱ्या प्रकारासारखा त्या आकारांच्या कार्यकारणपरंपरेवरहि भर नसतो. ह्या तिसऱ्या प्रकारच्या पद्मबंधांत अनुभवाचे आकार अशा रीतीनें मांडलेले असतात कीं, त्यांतील एकाचें स्वरूप दुसऱ्याशीं जुळतें असतें किंवा विरुद्ध असतें, अथवा त्यांतील एक आकार दुसऱ्याशीं समतोल असतो. सांकेतिक पद्धतीनें

या पद्मबंधाचें स्वरूप अ$_1$, अ$_2$, ब$_1$, ब$_2$, क$_1$, क$_2$, ड$_1$, ड$_2$ ... असें नागमोडी ओळीसारखें असतें. अशा रीतीनें अनुभवाच्या आकारांचे जे तीन प्रकारचे पद्मबंध आपल्याला तयार करतां येतात ते म्हणजे एक संज्ञानिष्ठ, दुसरा तर्कनिष्ठ आणि तिसरा लयबद्ध. पारिभाषिक शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे संज्ञाप्रवाह हा अवधान, लक्ष्य किंवा attentionचें function (कार्य) असतो; सत्य हें सुसंगतीचें किंवा coherenceचें function असतें; आणि सौंदर्य हें व्यापक अर्थानें लयाचें किंवा rhythmचें function असतें. या तीन प्रकारां-खेरीज चौथा मूलभूत प्रकार या पद्मबंधांच्या बाबतींत शक्य नाहीं.

अनुभवाच्या आकारांतून निर्मिलेल्या या तीन पद्मबंधांपैकीं फक्त तिसऱ्याशींच आपल्याला येथें कर्तव्य आहे. त्यांतील लयतत्त्वें पुढीलप्रमाणें आहेत :

१. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांतल्या दोन संबंधांपैकीं एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याशीं पूर्णपणें किंवा बव्हंशीं जुळता असेल, तर त्या अनु-भवांत संवादलयाची प्रचीति येते;

२. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांतल्या दोन संबंधांपैकीं एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणें किंवा बव्हंशीं विरुद्ध असेल, तर त्या अनु-भवांत विरोधलयाची प्रचीति येते;

३. एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांत संबंधांचे जर दोन गट असले, आणि या दोन गटांतील संबंधांची संख्या जर पूर्णपणें किंवा बव्हंशीं सारखी असली, तर त्या अनुभवांतून समतोललयाची प्रचीति येते.

या तीन लयतत्त्वांची साद्यंत उपपत्ति मांडण्यास येथें अवसर नाहीं. त्याच-प्रमाणें तात्त्विक दृष्ट्या ह्या उपपत्तीला उद्बोधक म्हणूनहि व्याख्या व नियम यांत भेद करून माझ्या या लयतत्त्वांच्या मांडणीवर एका इंग्रजी अभिप्रायलेखकानें घेतलेला आक्षेप व माझें त्यावरील उत्तर यांचीहि चर्चा येथें अप्रस्तुत आहे. फक्त इतकें म्हटलें म्हणजे पुरे कीं, वाङ्मयाचा संबंध सौंदर्यशास्त्राशीं येतो तो माझ्या मतें तरी या लयतत्त्वांमार्फत.

येथपर्यंत वाङ्मयसमीक्षणाचें जें स्वरूप मीं दिग्दर्शित केलें त्यांत तीन टप्पे आहेत: पहिला टप्पा अनुभवाच्या प्रसरणशील आणि स्थितिशील आकारांचा; दुसरा टप्पा या आकाराच्या विशिष्ट बांधणींतून उत्पन्न होणाऱ्या अर्थग्रंथींचा; आणि तिसरा टप्पा या अर्थग्रंथींच्या लयबद्ध रचनेंतून उदयास येणाऱ्या कमी-अधिक भव्य अर्थाकृतींचा. अर्थाकृति हा अर्थ आणि आकृति ह्यांचा समास.

ह्या टप्प्यांपैकीं पहिल्या आणि तिसऱ्याच्या साहाय्यानें, दुसरा अध्याहृत धरून, मी एक समीक्षणपद्धति स्थूलपणें बसविण्याचा प्रयत्न करीत आहें. तिच्या एका प्रात्यक्षिकानें आजची चर्चा संपवूं. बालकवींची 'खेड्यांतील रात्र' ही एक लहान कविता ह्या प्रात्यक्षिकासाठीं आपण घेऊं. ही कविता अशी :

"त्या उजाड माळावरती
बुरुजाच्या पडल्या भिंती
ओसाड देवळापुढतीं
वडाचा पार—अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर.
ओढ्यांत भालु ओरडती
वाऱ्यांत भुतें बडबडती,
डोहांत सांवल्या पडती
काळ्याशार—त्या गर्द जाळिमाधिं रात देत हुंकार.
भर रानीं काकस्थानीं
उठतात ज्वाळ भडकोनी,
अस्मान मिळालें धरणीं,
आर ना पार—अवकाळ रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर."

बालकवींच्या या कवितेचें विश्लेषण आपल्याला ज्या शब्दांतील अनुभवांचे आकार प्रसरणशील आहेत अशा शब्दांच्या साहाय्यानें करावयाचें आहे. तेव्हां पहिल्या कडव्यांतील असे शब्द आपण अधोरेखित करूं. हे शब्द 'उजाड', 'पडल्या', 'ओसाड', 'वडाचा', 'दाटला', 'भरे' आणि 'भरपूर' असे आहेत. यांपैकीं 'पडल्या' या शब्दांतील आकार दृक्संवेदनेचा आहे, आणि 'उजाड', 'पडल्या' व 'ओसाड' ह्या पहिल्या तीन शब्दांतील अर्थ एकमेकांना पूरक आहेत. 'उजाड' शब्दानें प्रकंपित केलेलें अर्थवलय 'पडल्या' आणि 'ओसाड' या शब्दांत पसरत जातें. तें अधिक पसरेल या भीतीनेंच जणुं काय 'वडाचा' हें षष्ठ्यंत विशेषण येऊन, अजूनहि शाबूत असलेल्या एका घटनेचा बांध पहिल्या तीन शब्दांभोंवतीं टाकतें. त्याबरोबर द्रुतगतीनें 'दाटला', 'भरे' व 'भरपूर' या तीन शब्दांच्या लाटा उलट दिशेनें आणि विरुद्ध अर्थानें येऊन त्या बांधावर आदळतात. या पहिल्या कडव्याच्या पद्मबंधांत 'उजाड', 'पडल्या', 'ओसाड' यांत संवादलय आहे; एकच अर्थ अधिकाधिक गहिरा होत गेला आहे. तीच स्थिति 'दाटला', 'भरे', 'भरपूर'

या तीन शब्दांतील लयाची आहे. पण या दोन गटांपैकीं पहिल्याचें स्वरूप 'ओसाडी' आहे, तर दुसऱ्याचें 'भरपूरी' आहे. पहिल्याचा भर जड वस्तूंवर आहे, तर दुसऱ्याचा 'अंधारा'च्या वायवी लाटांवर आहे. सजीव आणि निर्जीव सृष्टींतील जडतेच्या भक्कम पायावर जें जें म्हणून टिकून राहील अशी अपेक्षा होती तें तें ढासळून नष्टप्राय होत असलेलें पहिल्यांत दिसतें, तर ज्याला भक्कम जडतेचा यत्किंचितहि पाया नाहीं असा अंधार आपल्या दाट आक्रमणानें सर्व कांहीं व्यापून टाकतांना दुसऱ्यांत दिसतो. टिकून राहिलेल्या 'वडाच्या' पाराच्या एका बाजूला 'ओसाड'पणाची ओहोटी आहे, तर दुसऱ्या बाजूला अंधाराच्या 'भरपूर'पणाची भरती आहे. ह्यामुळें ह्या दोन गटांतील अर्थ परस्परविरोधी धर्मांचे म्हणून विरोधलयबद्ध आहेत. शिवाय या दोनहि गटांत तीन तीन अर्थसंबंध असल्यानें हें संबंध कडवें समतोललयीहि आहे.

दुसऱ्या कडव्यांतील आपल्याला उपयुक्त असे शब्द 'ओरडती', 'बडबडती', 'पडती', 'काळ्याशार', 'गर्द' आणि 'देत हुंकार' हे आहेत. यांपैकीं 'पडती' या शब्दांतला आकार ध्वनिसूचक आहे, 'बुरुजाच्या पडल्या भिंती' या पहिल्या कडव्यांतील ओळीमधल्या 'पडल्या'प्रमाणें दृश्यसूचक नाहीं, हें आपण लक्षांत घेतलें नाहीं, तर आपल्याला ह्या दुसऱ्या कडव्यामधील पहिल्या तीन ओळींतील लयाची खरी कल्पना येणार नाहीं. कारण, पहिल्या कडव्यांत अर्थाला आवाहन आहे तें दृक्संवेदनांमार्फत; पण ह्या दुसऱ्या कडव्यांत अर्थाला आवाहन आहे तें श्रुतिसंवेदनांमार्फत. 'ओरडती' मधील सूर तीरांसारखे वर जातात; 'बडबडती'मधील आवाज भोंवतालीं जाळें विणतात; आणि 'पडती' मधील 'धप्' 'धप्' हे निनाद सावल्यांच्या वजनानें खालीं खोल जातात. असा हा आवाजांचा उतरता लय भीतिदायक गंभीरतेनें 'पडती' नंतर निःस्तब्धतेंत गडप होतो. श्रुतिसंवेदना बावरते; आणि अर्थ 'काळ्याशार' व 'गर्द' या दृक्संवेदनांना बिलगून श्रुतिसंवेदनांकरितां भिरभिर पहात असतांना, हळूच सर्वव्यापी असे 'हुंकार देत' हे शब्द त्या निःस्तब्धतेंतून आवाजाचें जणुं भेसूर विडंबनच करीत श्रुतिसंवेदनेचा पुसट, बुचकळ्यांत पाडणारा मार्ग अर्थाला दाखवितात. या कडव्यांतहि 'ओरडती', 'बडबडती', 'पडती' यांतील लय संवादप्रधान आहे; आणि 'काळ्याशार', 'गर्द', 'हुंकार देत' यांतीलहि लय संवादप्रधानच आहे. पण या दोन गटांतील लय विरोधी आहे. 'ओरडती'च्या तारसप्तकांतून 'पडती'च्या मंद्र सप्तकापर्यंत घसरण आहे, तर 'काळ्याशार'च्या

निःस्तब्धतेंतून 'देत हुंकार'च्या मंद्र सप्तकापर्यंत चढण आहे. 'ओरडती'-मधील सुरांचे तीर, 'बडबडती'मधील सुरांचें अस्ताव्यस्त जाळें, 'पडती'मधील धप्प्चे दगड असे या तीनहि प्रकारच्या आवाजांना कल्पनाशक्ति आकार देऊं शकते. पण 'काळ्याशार' व 'गर्द' यांची सर्वव्यापी आवाजशून्यता, तद्वत् 'देत हुंकार'चा सर्वव्यापी, घुमणारा आवाज हीं मात्र आपल्याला आकारित करूं पाहणाऱ्या कल्पनाशक्तीला निराकारतेच्या भयाण आणि विकट अशा हास्यानें गंभीरतेनें वेडावतात. परस्परविरोधी धर्मानें अशा प्रकारें हे दोन गट विरोध-लयबद्ध आहेत. आणि दोनहि गटांची अर्थसंबंधांची संख्या सारखीच असल्यानें हें कडवेंहि पहिल्यासारखेंच समतोललयीहि आहे.

आतां तिसरें कडवें. पहिल्या कडव्यांत दृक्संवेदनांमार्फत अर्थाला आवाहन आहे आणि दुसऱ्या कडव्यांत श्रुतिसंवेदनांमार्फत अर्थाला आवाहन आहे, असें आपण पाहिलें. या तिसऱ्या कडव्यांत वरील दोनहि प्रकारच्या आवाहनांचा समन्वय आहे, आणि या समन्वयांतून त्यांतील पद्यबंध अधिक समृद्ध अशा अर्थसंबंधांनीं विणला आहे. ह्या दोन आवाहनांपैकीं पहिल्याची सुरुवात 'भर रानीं' मधला 'भर' हा शब्द पहिल्या कडव्यांतील 'भरे भरपूर'चा पडसाद उठवीत करतो. ह्या पहिल्या आवाहनाचा हेलकावा 'भर रानीं'नें सुरू होऊन 'उठतात', 'भडकोनी', 'मिळालें' या शब्दांतून 'आर ना पार' येथपर्यंत जाऊन पोहोंचतो. आणि दुसऱ्या आवाहनाचा हेलकावा 'आर ना पार'मधून सुरू होऊन 'अवकाळ', 'रात्रिचा', 'घुमे' या शब्दांतून 'घोर'पर्यंत जाऊन पोहोंचतो. यांतील पहिल्या हेलकाव्यांतील संबंध परस्परांशीं संवादलयानें निगडित आहेत. 'भर रानीं'च्या भरगच्च, काळ्या पिसांच्या अंधारी पलंगावरून ज्वाळांचे दैत्य 'उठतात', उठून बसतात; नि ते विक्राळपणें 'भडकोनी' जात असतां अस्मान धरणीला मिळतें—मिळालें. आणि मग दुसऱ्या कडव्यांत जशी श्रुति-संवेदना बावरली, तशी या पहिल्या आवाहनाचा उत्कर्ष 'आर ना पार' यांत होत असतांना दृक्संवेदनाहि बावरून जाते, भांबावून जाते. दुसऱ्या कडव्यांत श्रुतिसंवेदना बावरली, तेव्हां अर्थ दृक्संवेदनेला बिलगला. आतां दृक्संवेदनाहि भांबावल्यावर निदान अदृश्य आणि अनोळखी कां होईना पण श्रुतिसंवेदनेची धीरदायक सोबत कुठें तरी मिळावी म्हणून अर्थ पुन्हा भिरभिरपणें 'आर ना पार'च्या सर्वव्यापी स्वरूपांत 'अवकाळ' 'रात्रीच्या' प्रहरांतून भयभीत होत तिला धुंडाळतो तो 'घुमे'मध्यें किंचित् बिचकतो; आणि शेवटीं 'घोर'मध्यें

धीरदायक व आकारित अशा श्रुति-तद्वत् दृक्संवेदनांच्या अभावीं विचित्र, भयाण नि निःशब्द दबा धरणाऱ्या अदृष्टापुढें तो अर्थ संदिग्धतेच्या भीतीनें भारला आणि भारावला जाऊन निश्चल होतो. अशा रीतीनें या कडव्यांतील पहिल्या आवाहनांत दृक्संवेदनांमार्फत विक्राळ, दाट, सर्वव्यापी भयानकतेची कल्पना परिणत होत जाते, म्हणून त्यांतील लय संवादलय आहे. हीच कल्पना दुसऱ्या आवाहनांत श्रुतिसंवेदनांमार्फत परिणत होत जाते, म्हणून पहिल्या आवाहनांतलाच लय यांत चालू राहतो व प्रकर्षित होतो. आणि दोनहि आवाहनांतील अर्थसंबंधांची संख्या चार-चार असल्यानें त्यांत समतोललयाची प्रचीति येते.

अनुभवाच्या आकारांना मनोज्ञ गुंतागुंतीनें गुंफून तीनहि लयतत्त्वांचा थोडवयांत पण बहारदार उपयोग करून बालकवि अर्थाचा एक 'सुंदर' पद्मबंध रचून गेले. आपण त्या पद्मबंधालाच 'खेड्यांतील रात्र' म्हणून संबोधतों.

'खेड्यांतील रात्र' या कवितेचें लयस्वरूप त्रोटकपणें उकलतांना माझ्याकडून कांहीं चुका झाल्या असतील. पण बालकवींच्या कवितेच्या नसानसांतून खेळणाऱ्या सौंदर्याची ओझरती जरी कल्पना या विश्लेषणानें आपणाला मला आणून देतां आली असेल, तरी मी स्वतःला धन्य समजेन.

'खेड्यांतील रात्र' यांतील पद्मबंध लहान आहे. जेथें अनेक व्यक्ति आणि अनेक घटना यामुळें अर्थाचा विशालतर पद्मबंध असतो तेथें शब्दांच्या द्वारां हींच लयतत्त्वें व्यक्तींतील आणि घटनांतील संबंधांनाहि सलगतेनें लावतां येतात.

वाङ्मयाचें स्वरूप आणि समीक्षण यांसंबंधीं मीं येथपर्यंत स्थूलपणें जें विवेचन केलें आहे तें आपणांस ग्राह्य वाटेलच असें नाहीं. वाङ्मयसमीक्षणाचें जें प्रात्यक्षिक मीं आपणासमोर मांडलें तें आपणांस मनोरंजक वाटलें तरी त्याबद्दल आपण बहुधा साशंकच असाल. माझी एकंदर विचारसरणीच आपणांला फारशी विचारार्ह न वाटण्याचाहि संभव मुळींच नाहीं असें नाहीं. पण यदाकदाचित् ती आपणांस विचारार्ह वाटलीच तर तिला 'एक उपपत्ति' यापेक्षां अधिक महत्त्व आपण देणार नाहीं, अशी मला आशा आहे. आपल्यासारख्या थोर चिकित्सकांकडून ह्या विचारसरणीचें अधिकारी परीक्षण झालें, तर मला तें किती उपकारक होऊं शकेल, हें शब्दांनीं सांगण्याची जरुरी खास नाहीं. तेव्हां माझी वाङ्मयसमीक्षणाची भूमिका आणि तिचें प्रात्यक्षिक यांचे हे दोन

सर्से आपल्या सुविचारकोषांत सोडून देऊन विद्वज्जनसुलभ अशा सौजन्यानें आपण माझें भाषण ऐकून घेतलें याबद्दल आपले आणि या भाषणाकरितां मला आमंत्रण दिल्याबद्दल परिषद आणि परिषदेचे चिटणीस ह्यांचे पुन्हा एकदां आभार मानतों.



२ : ललित वाङ्मय-कृतीचा घाट

कलामीमांसेंत formला किंवा सुसंघटनेला फार महत्त्व आहे. किंबहुना असेंहि म्हणावें कीं, form किंवा सुसंघटना किंवा अगदीं मराठी शब्द वापरावयाचा तर घडण ह्या कल्पनेशिवाय कलेच्या स्वरूपाची नीटशी ओळख करून घेणें जवळजवळ अशक्य आहे. सुसंघटनेची ही कल्पना अर्थात् कलेपुरतीच मर्यादित नाहीं. मनुष्याच्या प्रत्येक मनोव्यापाराची धडपड कुठल्या तरी संघटनेंत अंतर्भूत होण्याकडे असते. सुसंघटनेची ही ओढ मनुष्याच्या सर्व मनोव्यापारांतून आपणांस आढळून येते. ह्या मनोव्यापारांचें प्रतिबिंब ज्या ज्या म्हणून कृतींत पडतें त्या त्या कृतींत अर्थात् सुसंघटनेचें एक विशिष्ट उदाहरण आपणांस पहावयास मिळतें. पण सुसंघटनेची कल्पना अशी सर्वव्यापी असली तरी तिचा आविष्कार मात्र सर्व मानवी व्यवहारांत एकसांच्याचा नसतो. या ठिकाणीं आपणांस अशा मानवी व्यवहारांपैकीं एका विशिष्ट प्रकारच्या व्यवहारांचा विचार करावयाचा आहे. हे व्यवहार म्हणजे कलाकृतींचा उद्योग. आणि ह्या कलाकृतींच्या उद्योगांत सुसंघटनेच्या कल्पनेचा कसा आविष्कार होतो तें आपणांस ठरवावयाचें आहे. अशा रीतीनें सामान्यतः कलाकृतींत किंवा कलेंत दिसून येणाऱ्या सुसंघटनेची किंवा formची निश्चिति केली म्हणजे मग तदनुरोधानें वाङ्मयांतील सुसंघटनेचें स्वरूप कसें असतें ह्याचा आपण अंदाज करूं शकूं.

वर उल्लेखिलेल्या विषयाच्या चर्चेची सुरुवात जरा निराळ्या दिशेनें करूं या. या संबंधांत प्रथमतः मी दोन विधानें करणार आहें. हीं विधानें सर्वसंमत व्हावीं. पहिलें विधान असें कीं, 'वाङ्मय ही एक ललित कला आहे.' ह्या ठिकाणीं ललित कलेची मी व्याख्या करीत बसत नाहीं. त्याचप्रमाणें ललित कला आणि उपयुक्त कला ह्यांतला फरक व त्यांचे संबंध ह्यांबद्दलहि सध्यां अधिक ऊहापोह करण्याची जरुरी नाहीं. ह्यानंतर माझें दुसरें विधान आहे तें असें कीं, 'हें नाटक, ही कादंबरी किंवा ही कविता ही एक ललित कलाकृति आहे.' हें दुसरें विधान वाचतांक्षणींच आपल्या लक्षांत येईल कीं, अशा प्रकारचीं विधानें आपण सर्रास नेहमींच करीत असतों. अशा तऱ्हेचें विधान हें माझ्या पहिल्या विधानांतून

अपरिहार्यपणेंच निर्माण होतें. कारण हें स्पष्ट आहे कीं, माझें दुसरें विधान हें वस्तुतः माझ्या पहिल्या विधानाचेंच एक विवक्षित उदाहरण आहे. ह्या दुसऱ्या विधानाची जर आपण छाननी केली तर त्या छाननीच्या अनुरोधानें आपल्याला माझें जें पहिलें विधान कीं, 'वाङ्मय ही एक ललित कला आहे,' त्याचा खरा अर्थ कळून घेणें सोपें होईल. कारण नाटकें, कादंबऱ्या, कविता अशा निरनिराळ्या प्रकारच्या वाङ्मयकृति तपासूनच मग आपण सर्वसामान्य असें वाङ्मयाच्या कलास्वरूपाबद्दलचें विधान सयुक्तिकतेनें करूं शकतों.

तेव्हां आपल्याला आतां 'हें नाटक, ही कादंबरी, ही कविता ही एक ललित कलाकृति आहे,' ह्या विधानाचा विचार करावयाचा आहे. आटोपशीर चर्चे-करितां प्रत्येक वेळीं 'हें नाटक, ही कादंबरी, ही कविता' इतका पाल्हाळ न लावतां 'ही वाङ्मयकृति' असा सुटसुटीत शब्दप्रयोग वापरूं या. त्याचप्रमाणें 'ललित कलाकृति' ऐवजीं फक्त 'कलाकृति' एवढें म्हटलें म्हणजे पुरे. म्हणजे माझें विधान 'ही वाङ्मयकृति कलाकृति आहे' ह्या शब्दांत आलें. एखाद्या वाङ्मयकृतीला हें विधान कोणत्या गुणधर्मांच्या आधारावर आपण लावूं शकूं ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर द्यायला अर्थात् आपल्या वाङ्मयकृतींत कोणते गुणधर्म असतात किंवा असूं शकतात तें पाहिलें पाहिजे. ह्या गुणधर्मांपैकीं कांहीं साहजिकच वरवरचे असतात. उदाहरणार्थ, प्रत्येक वाङ्मयकृतींत एका विशिष्ट प्रकारची भाषा वापरलेली असते ; उपमा-उत्प्रेक्षादि अलंकारांचा उपयोग केलेला असतो ; थोडक्यांत म्हणजे तिची एक विशिष्ट शैली असते. ह्या शैलीबद्दल म्हणजेच वाङ्मयकृतीच्या बाह्यांगाबद्दल, दिखाऊ उपाधींबद्दल फारसें विवेचन येथें प्रस्तुत नाहीं. कारण शैलींत दिसून येणारे सारे गुणधर्म हे एक प्रकारें अवगुंठनासारखे, आल्हाददायक लकबींसारखे असतात. ते मनोहर वाटले तरी त्यांच्याच केवळ आधारावर एखाद्या वाङ्मयकृतीला कलाकृतीचें वैभव बहाल करणें कठीण आहे. ह्याचा अर्थ असा नाहीं कीं, 'शैली' ही तिरस्करणीय किंवा उपेक्षा करण्यासारखी गोष्ट आहे. योग्य आणि समर्पक शब्दयोजना, अर्थपूर्ण अलंकार, बिनचूक व्याकरण इत्यादि गोष्टी उपेक्षणीय नाहींत. इतकेंच नव्हे, तर समग्र वाङ्मयचर्चेंत त्यांची तपासणी किंवा विश्लेषण करणें हें एक मूलभूत प्रकरण आहे. म्हणूनच इतर टीकाकारांपेक्षां कोलरिजचें यश कशांत असेल तर तें ह्या मूलभूत प्रकरणांत त्यानें केलेल्या कामगिरींत. शब्दशास्त्र आणि अर्थांची उत्पत्ति ह्यांची सांगोपांग चर्चा केल्याशिवाय वाङ्मयीन टीकाशास्त्र हें उथळ आणि

अपूर्णच रहाणार, हें सत्य त्यानें इतरांच्या आधीं प्रथम ओळखलें. निदान ह्या सत्याची स्पष्ट आणि प्रखर अशी जाणीव त्याच्यापूर्वीच्या टीकाकारांत तितकीशी दिसून येत नाहीं. एकीकडे शब्दशास्त्र व अर्थाच्या उत्पत्तीची छाननी आणि दुसरीकडे व्याकरण व अलंकारशास्त्र यांचा तात्त्विक विचार अशा दुहेरी पायावर आधारलेलें वाङ्मयसमीक्षणशास्त्र हेंच खरोखर बिनचूक आणि मौलिक अशीं प्रमेयें सिद्ध करूं शकेल. ह्या पायाच्या अभावीं कितीहि वाङ्मयवाद चर्चिले तरी ते फोलच ठरणार. अशा तऱ्हेची बिनबुडाची वाङ्मयचर्चा वाचकांनाहि अपरिचित नसावी. निदान प्रस्तुत लेखकाला तरी ह्या संबंधांत आपल्या विश्वविद्यालयीन दिवसांची आठवण झाल्याशिवाय रहात नाहीं. त्या वेळीं वाङ्मयसमीक्षणशास्त्राची सारी मदार plot आणि character यांचें विश्लेषण किंवा denouement आणि catharsis यांच्या स्वरूपाची चर्चा अशांसारख्या मुद्द्यांवरच असे. पण भाषेंतील शब्दांचें वर्तन-परिवर्तन, त्यांचें अभिव्यक्तीचें कार्य कसें व कां फलद्रूप होतें, वगैरेसारख्या मूलभूत गोष्टी अभावानेंच शिकविल्या जावयाच्या. पण वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, भाषेच्या संसारांतील ह्या मूलभूत गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून केवळ plot, character वगैरे कल्पनांच्या अनुषंगानें वाङ्मयसमीक्षणाची सांगता होणें अशक्य आहे. अशा तऱ्हेचें साहित्यशास्त्र नुसतें निरुपयोगीच नव्हे तर दिशाभूल करणारेंच होण्याचा संभव सुतराम्, कारण रिकवर्ड ह्या इंग्लिश टीकाकारानें म्हटल्याप्रमाणें, भाषा किंवा शब्द आणि त्या शब्दांना एकत्र आणणारें व्याकरण व अलंकार ह्यांतूनच वाङ्मयकृतीचे खरे अवयव निर्माण होतात. वाङ्मयकृतीची बांधणी अथवा आशय अखेर शब्दांतूनच आकारास येतो. शैलीचें इतकें महत्त्व मान्य करूनहि प्रस्तुत ठिकाणीं शब्दांची शास्त्रीय चर्चा आणि ज्या व्याकरणानें किंवा अलंकारपद्धतीनें त्या शब्दांना भाषेच्या जिवंत संसारांत अर्थपूर्णता येते त्यांची छाननी संपूर्णतया करण्याचा मोह आवरला पाहिजे.

प्रस्तुत ठिकाणीं मी फक्त कांहीं उदाहरणें देऊनच काम भागवणार आहें. त्याबरोबर कांहीं गोष्टींचा फक्त उल्लेख करून त्या वाचकांनीं तात्पुरत्या गृहीत धराव्या एवढेंच सुचविणार आहें. प्रथमतः एक गोष्ट स्पष्ट आहे; ती ही कीं, प्रत्येक लिखाणांत कांहीं तरी आशय व्यक्त केलेला असतो. हें जें व्यक्त करणें, ही जी अभिव्यक्ति, हें जें निवेदन त्याच्या पद्धतीचीं अंगेंउपांगें म्हणजे शैली. अशा ह्या शैलीच्या गुणधर्मांना ते केवळ शैलीचे गुणधर्म एवढीच किंमत. लिखाण किंवा वाङ्मयकृति सुंदर आहे कीं नव्हीं हें ठरविण्यास त्यांचा फारसा

उपयोग होणें अशक्य. आणि कुठल्याहि वाङ्मयकृतीला किंवा लिखाणाला केवळ शैलीच्या आधारावर ललित कृति ही संज्ञा प्राप्त करून घेणें कठीण. इतकेंच नव्हे, तर ज्या क्षणाला आपल्या असें प्रत्ययास येईल कीं, शैलीमुळें लिखाणावर आपण ललित कृति असा शिक्कामोर्तब करूं शकूं त्याच क्षणाला आपल्या हेंहि लक्षांत येईल कीं, त्या लिखाणांतील शैलीचे गुणधर्म हे शैलीचे गुणधर्म नसून दुसऱ्या एका घटनेचे गुणधर्म आहेत.

शब्दांची निवडक योजना, निरनिराळ्या अलंकारांचा उपयोग इत्यादि शैलींत अंतर्भूत होणाऱ्या गोष्टी ह्या साधनात्मक असतात. लेखकाला जो आशय व्यक्त करावयाचा असतो, तो व्यक्त करण्याकरितां ह्या गोष्टींचा साधन म्हणून उपयोग केला जातो. अशा तऱ्हेच्या शैलीचें मुख्य कार्य एकच असतें; तें हें कीं आशयाच्या किंवा अनुभवाच्या अभिव्यक्तींत इंद्रियगोचर अशी विवक्षितता यावी. सामान्यतः अनुभव हा ढोबळ, अस्पष्ट असा असतो. संज्ञाप्रवाहांतील त्याच्या कडा, त्याचा आकार, त्याचें स्वरूप हें रेखीव नसतें. त्या अमूर्त, गुंतागुंतीच्या आणि बऱ्याच वेळां बुद्धिगम्य अशा अनुभवाला काटेकोर, सुस्पष्ट, जिवंत हाडामांसाचें स्वरूप देणें हें शैलीचें ध्येय असतें. याच अर्थानें आपण कवीच्या प्रतिमानिर्मितीची प्रशंसा करतों. कारण प्रतिमा किंवा imagery ह्यांचा एकमेव उद्देश हाच असतो कीं, त्यामुळें आशयाला जिवंतपणा यावा; इंद्रियगोचर संवेदनांच्या साहाय्यानें आशयाला पक्केपणा, विवक्षितपणा, कोरीव स्पष्टपणा ह्यांची जोड व्हावी. ह्या संबंधांत टी. ई. ह्यूल्मचें एक वाक्य जरूर आठवावें. तो म्हणतो, “नवीन उत्प्रेक्षांच्या साहाय्यानेंच...भाषेला काटेकोरपणा येतो.” काव्य ही त्याच्या मतें चलनी नाण्यांची भाषा नसून दृक्संवेदनांची, विवक्षित मूर्त स्वरूपाची भाषा असते. डॉ. रिचर्ड्सनेंहि आपल्या ‘Philosophy of Rhetoric’ ह्या पुस्तकांत उत्प्रेक्षांची ह्या दृष्टीनेंच उत्तम छाननी केली आहे[१]. उत्प्रेक्षा सोडून आपण साध्या उपमेचाच विचार करूं या. पुढील कवितांच्या ओळी उद्बोधक आहेत :

O passi graviora dabit deus his quoque finem.

(*Aeneid, Bk.* I, 199)

१. आय्. ए. रिचर्ड्सचें **The Philosophy of Rhetoric** (१९३६) : व्याख्यान ४ थें पहा.

Vuolsi cosi cola, dove si puote
Cio che si vuole e píu non dimandare.

(*Inferno,* III, 95-96)

E'n la sua volontate e nostra pace.

(*Paradiso,* XXXI, 111)

His servants he with new acquist
Of true experience from this great event
With peace and consolation hath dismist,
And calm of mind all passion spent.

(*S. Agonistes,* 1755-58)

वरील अवतरणांत प्रतिमा, उपमा नाहींत; त्यांत आशयाला इंद्रियगोचर विवक्षितता आणण्याचा फारसा प्रयत्न नाहीं. मीं मुद्दाम पाश्चात्य उदाहरणें घेतलीं आहेत. मराठींत उदाहरणें आहेत; पण अवांतर हेतु विवेचनांत घुसूं नयेत म्हणून तीं न घेतलेलीं बरीं. वरील अवतरणें जुन्या कवींचीं आणि जरा अर्धवट घेतलेलीं. पुढील उदाहरण एक संपूर्ण भावगीत आहे :

Here lies a most beautiful lady,
Light of step and heart was she;
I think she was the most beautiful lady
That ever was in the West Country.
But beauty vanishes; beauty passes,
However rare rare it be;
And when I crumble, who will remember
This lady of the West Country?

वरील अर्धवट उदाहरणांत आणि ह्या संपूर्ण भावगीतांत काव्य आहे हें मी सांगावयाला नको. पण त्यांत प्रतिमा नाहींत. आणि विशेषतः डी ला मेरच्या भावगीतांत एकहि उपमा नाहीं. ह्या भावगीताच्या जोडीला कॉन्स्टेबलचें पुढील भावगीत बसवावें :

Diaphenia like the daffadowndilly,
White as the sun, fair as the lily,
Heigh ho, how I do love thee.
I do love thee as my lambs
Are beloved of their dams
How blest were I if thou wouldst prove me.

कॉन्स्टेबलचें भावगीत वाचलें म्हणजे नुसत्या उपमांनीं काव्य निर्माण होत नाहीं याबद्दल फारशी शंका रहाणार नाहीं. उपमा-उत्प्रेक्षांवर ज्यांचें लालित्य, सौंदर्य अवलंबून नाहीं अशीं आणखी किती तरी उदाहरणें वाचकांस सुचतील. आणि स्पेन्सरचें 'Fairie Queene' हें काव्य ज्यांनीं वाचलें असेल त्यांना हेंहि सांगण्याची जरुरी नाहीं कीं सुंदर प्रतिमांची पखरण असूनहि समग्र लिखाण एक ललित कृति ह्या अभिधानाला योग्य ठरेलच असें नाहीं. वेचक शब्द वापरण्याच्या बाबतींत आर्. एल्. स्टीव्हन्सन्चा हातखंडा होता. तरीहि त्याच्या 'The Bottle Imp' ह्या लघुकथेला ललित कृति, सुंदर गोष्ट म्हणून गौरविणें कठीण आहे. आणि प्रतिमांची, वेचक शब्दसंपत्तीची जी कथा, तीच अभिव्यक्तीच्या, निवेदनाच्या पद्धतींतील शैलीविषयक इतरहि घटकांची.

भाषा, अलंकार वगैरे शैलीविषयक घटकांचा हा विचार झाला. आतां त्यापुढची पायरी. कारण लेखकाच्या समग्र अभिव्यक्तिपद्धतींत, निवेदनपद्धतींत आणखी कांहीं घटक असतात; तिचीं आणखी कांहीं कमी-अधिक महत्त्वाचीं अंगें आहेत. उदाहरणार्थ, लेखक आपल्या लिखाणांत वापरायचे शब्द एका विशिष्ट, तालबद्ध रचनेंत बसवील; किंवा येतील तसे तालाचा वा आघातांचा, ऱ्हस्वदीर्घांचा विचार न करतां तो लिहील. पहिल्या प्रकारचें लिखाण म्हणजे पद्य; दुसऱ्या प्रकारचें लिखाण म्हणजे गद्य. कांहीं लेखक आपला आशय व्यक्त करतांना शब्द आणि हावभाव ह्या दोहोंचें साहाय्य लक्षांत घेऊन लिहितात; इतर कांहीं लेखक फक्त शब्दांवरच भिस्त ठेवतात. पहिल्या गटाच्या कृति म्हणजे नाटकें; दुसऱ्या गटाच्या कृती म्हणजे कादंबरी, काव्य किंवा इतर प्रकारचें वाङ्मय. अभिव्यक्तीच्या किंवा निवेदनाच्या पद्धतीचीं हीं आणि अशींच इतर सर्व अंगें मिळून लेखकाची संपूर्ण अभिव्यक्ति—किंवा निवेदनपद्धति—सिद्ध होते. निराळ्या शब्दांत हेंच सांगावयाचें तर भाषा, अलंकार, पद्यमय वा गद्यमय रचना इत्यादि अनेक साधनांचा उपयोग करून लेखक आपल्याला जें व्यक्त करावयाचें आहे तें व्यक्त करीत असतो. पण एखाद्या लिखाणांत किती आणि कोणत्या प्रकारच्या अभिव्यक्तिसाधनांचा उपयोग केला गेला आहे ह्यावरून त्या लिखाणाची कलात्मकता, त्याचें सौंदर्य ठरविणें किती अप्रस्तुत आहे हें न सांगतांहि पटण्यासारखें आहे. The Divine Comedy, Othello, War and Peace, Paradise Lost, Ode to the Nightingale, The Pit and the Pendulum ह्या सर्व श्रेष्ठ ललित कृति आहेत. आणि त्यांचें लालित्य ठरवतांना, त्यांच्या

सौंदर्याचें निदान करतांना महाकाव्य, नाटक, कादंबरी, कविता, लघुकथा अशा वाङ्मयप्रकारांचा विचार आपण फारसा प्रस्तुत मानीत नाहीं.

आतांपर्यंत मीं जें विवेचन केलें त्यांत ओघानेंच एक मुद्दा सूचित झाला आहे, हें वाचकांच्या लक्षांत आलेंच असेल. सामान्यतः टीकावाङ्मयांत ज्या एक प्रकारचीं विधानें केलीं जातात, त्यांत गर्भित असलेली form, सुसंघटना, घडण ह्यांची कल्पना ह्या मुद्द्यांत येते. महाकाव्य, नाटक, कादंबरी वगैरे वाङ्मयप्रकार आपल्या नित्य परिचयाचे आहेत. ह्यांना इंग्रजींत forms of literature म्हणतात. पण वाङ्मयाचे अशा प्रकारचे भाग पाडणें फारसें सयुक्तिक नाहीं. कारण हे जे भाग आहेत् अथवा वाङ्मयाचे प्रकार आहेत त्यांच्या मुळाशीं व्यवच्छेदक असें मूलभूत तत्त्व नाहीं. हे सर्व वाङ्मयाचे प्रकार आहेत हें खरें; पण त्यांतले भेद् हे फक्त अभिव्यक्तिपद्धतीचे भेद् आहेत. आणि या अभिव्यक्ति पद्धतीचा एखादी वाङ्मयकृति कलाकृति आहे कीं नाहीं हें ठरवावयाला फारसा उपयोग होत नाहीं. एखादें चित्र वॉटरकलरचें आहे कीं ऑइल-मधलें आहे ह्यावरून जशी त्या चित्राची कलात्मक योग्यता ठरविणें वेडेपणाचें ठरेल, किंवा एखादी शिल्पकृति दगडांत कोरलेली आहे कीं काँक्रीट अथवा कांच ओतून तयार केली आहे ह्यावरून त्या शिल्पकृतीचें कलामूल्य ठरविणें जसें अप्रबुद्धपणाचें लक्षण ठरेल, तसेंच लेखकानें महाकाव्याचा कीं नाटकाचा कीं कादंबरीचा सांचा आपल्या आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठीं वापरला आहे ह्यावर त्याच्या लिखाणाचें कलादृष्टीनें मूल्यमापन करणें हेंहि अप्रगल्भतेचेंच निदर्शक ठरेल.

शैलीचीं उपकरणें किंवा समग्र अभिव्यक्तिपद्धति ह्यांत गर्भित असलेली formची, घाटाची, सुसंघटनेची कल्पना वाङ्मयकृतींची चिकित्सा करतांना बव्हंशीं निरुपयोगी ठरते, आणि वाङ्मयाच्या टीकाशास्त्रांत ह्या कल्पनेनें फारसा प्रकाश पडत नाहीं. कारण ह्या कल्पनेच्या आपण आहारीं गेलों कीं, मग हार्डीचें 'The Dynasts' कुठल्या 'वाङ्मयप्रकारां'त बसवितां येईल ह्यावरच आपलीं रणें माजावयाचीं, किंवा चरित्रें ललित वाङ्मयाच्या सदरांत घालायचीं कीं नाहीं अशा प्रश्नांनीं आपलें टीकाशास्त्र गोंधळांत पडावयाचें. मग आपलें सारें वाङ्मयसमीक्षणच plot, character, diction, imagery अशा तऱ्हेच्या परंपरागत चाकोऱ्यांतून चालणार: कारण त्या चाकोऱ्यांच्या मुळाशीं formची, सुसंघटनेची ही उथळ कल्पनाच प्रामुख्यानें असते. पण ज्या अर्थीं formची, सुसंघटनेची ही कल्पनाच मुळीं अभिव्यक्तिपद्धतींतून निर्माण झालेली आणि म्हणून उथळ,

त्या अर्थी तिच्या पोटीं जन्माला आलेल्या इतर कल्पनांच्या चाकोऱ्याहि तितक्याच योग्यतेच्या. त्यांचा उद्गम वाङ्मयाच्या आंतरिक प्रकृतींतून नसल्यानें त्यांवर आधारलेल्या टीकेनें वाङ्मयकृतींचें कलादृष्टीनें सार्थ असें मूल्यमापन होणें स्वभावतःच अशक्य. पण ह्याच plot, character वगैरेच्या कल्पना जर थोड्या अधिक सयुक्तिक अशा तत्त्वांना अनुसरून वापरल्या, तर त्यांच्यांतील परंपरागत दोष टाळतां येणें शक्य आहे, हेंहि येथें नमूद करणें जरूर आहे.

निवेदनसाधनांच्या किंवा व्यापक रीत्या अभिव्यक्तिपद्धतींच्या अनुषंगानें ज्या तऱ्हेची घडण, सुसंघटना, form किंवा घाट वाङ्मयकृतींत आढळूं शकतो, त्याचा येथवर विचार झाला. ह्या साधनीभूत गोष्टींतून प्रकट होणारी form किंवा सुसंघटना यांची कल्पना वाङ्मयीन टीकेला फारशी उपकारक ठरणें अशक्य, असा निष्कर्ष मीं सुचविला. पण form, घाट किंवा सुसंघटना ह्यांची ही अशा प्रकारची कल्पना त्याज्य मानली तर दुसऱ्या कुठल्या तरी सुसंघटनेच्या, form-च्या, घाटाच्या कल्पनेचा शोध आपणांस केला पाहिजे. कारण form, सुसंघटना अथवा घाट ह्यांच्या अशा एखाद्या कल्पनेवांचून वाङ्मयकृतीची कलात्मकता ठरविणें आपणांस शक्य होणार नाहीं. सौंदर्यमीमांसेंतलें एक अगदीं मामुली प्रमेय हें आहे कीं, कलाकृतीचें सौंदर्य हें त्यांत आविष्कृत झालेल्या formवर, सुसंघटनेवर, तिच्या घडणीवर किंवा घाटावर अधिष्ठित असतें. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत हा form, ही सुसंघटना, हा घाट आपणांला अभिव्यक्तिपद्धतींत शोधतां येतो; किंवा जें व्यक्त करावयाचें तें आणि तें व्यक्त करण्याचीं साधनें किंवा पद्धति यांच्या परस्परसंबंधांतून वाङ्मयांतील formचें, सुसंघटनेचें स्वरूप कसें असतें, ह्याचा कयास आपण बांधूं शकतों; आणि शेवटच्या तिसऱ्या मार्गानें जावयाचें म्हणजे लिखाणांत जें व्यक्त केलेलें असतें, जो आशय असतो, त्या आशयाच्या अनुरोधानें वाङ्मयांतील सुसंघटनेचें स्वरूप निश्चित करावयाचें. ह्या तीन पर्यायांपैकीं पहिल्या पर्यायाचा थोडा विचार आपण वर केला. त्यानंतर दुसऱ्या पर्यायाचा तसाच विचार आपणांस आतां करावयाचा आहे. हा दुसरा पर्याय आशय आणि तो आशय व्यक्त करण्याचीं साधनें किंवा अभिव्यक्तिपद्धति ह्यांच्या परस्परसंबंधाचा आहे. ह्या संबंधाच्या साहाय्यानें वाङ्मयांतील सुसंघटनेच्या, formच्या स्वरूपाचें निदान आपणांस करतां येईल का?

ह्या ठिकाणीं आधुनिक सौंदर्यमीमांसकांतील एका वजनदार आणि महत्त्वाच्या पक्षाचा उल्लेख आपोआपच येतो. ह्या मीमांसकांच्या मतें साध्यानुकूल साधनांचा

उपयोग ज्या ठिकाणीं केला जातो त्या ठिकाणीं आपणांस form किंवा सुसंघटना किंवा योग्य असा घाट निर्माण झालेला आढळतो. साध्य आटोक्यांत येण्याकरितां साधनांचें जें रूप तयार होतें, त्यांतून formची, सुसंघटनेची प्रतीति येते. साध्य आणि साधन ह्यांच्या परस्परसंबंधांतून आपणाला form, सुसंघटना ह्यांच्या स्वरूपाचा अंदाज करतां येतो. ह्या संदर्भात ऑग्डेन आणि रिचर्ड्स् यांच्या 'The Foundations of Aesthetics' ह्या पुस्तकाची वाचकांस आठवण व्हावी. त्याचप्रमाणें रिचर्ड्स्च्या वाङ्मयमीमांसेंतला मूलभूत असा जो निवेदन-सिद्धांत त्याचीहि आठवण व्हावी. रिचर्ड्स्ची भूमिका थोडक्यांत अशी: लेखक लिखाणांत आपला आशय व्यक्त करतो; तें लिखाण वाचलें म्हणजे वाचकाच्या मनांत तोच आशय अवतीर्ण होतो, जमतो. लेखकाच्या मनांतला आशय आणि वाचकांच्या मनांतला आशय ह्यांची एकवाक्यता ज्या लिखाणांतून होईल तें कलादृष्ट्या यशस्वी लिखाण. असें लिखाण म्हणजे ललित वाङ्मय. लेखकाची अनुभूति आणि वाचकाची अनुभूति ह्या एकस्वरूप झाल्या कीं, लिखाण जमलें आणि ललित कृति ह्या संज्ञेला पात्र झालें. निराळ्या शब्दांत हेंच सांगावयाचें म्हणजे लालित्य, वाङ्मयकृतीचें सौंदर्य कसें अजमावयाचें, तर ज्या प्रमाणांत त्या लिखाणांतली अभिव्यक्तिपद्धति जें व्यक्त करावयाचें तें व्यक्त करण्यांत यशस्वी झाली असेल त्या प्रमाणानें. अभिव्यक्तीचीं साधनें किंवा पद्धति आणि त्यांच्या साहाय्यानें व्यक्त करावयाचा आशय ह्यांचा परस्परसंबंध अशा रीतीनें जास्तींत जास्त निकट असणें हें लालित्याचें लक्षण. आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांतला परस्परसंबंध शक्य तितका घनिष्ठ झाला म्हणजे लिखाणांत सौंदर्य अवतरतें. साध्य-साधनांवर आधारलेली ही मीमांसा म्हणजे अर्थात् functionalism चा, सौकर्यवादाचा किंवा औचित्यवादाचा काव्यशास्त्रांतील अवतार, हें सांगावयाला नकोच. तिच्यांत प्राणिशास्त्रांतल्या formच्या किंवा सुसंघटनेच्या कल्पनेची प्रेरणा कितपत आहे हें वाचकांनींच ठरवावें. कारण प्राणिशास्त्रांतहि साध्याला अनुकूल अशीं स्वरूपें साधनांनीं धारण केलीं म्हणजे सुसंघटना प्रस्थापित होते, अशी कल्पना आहे. निरनिराळ्या प्राण्यांचे देह भिन्न भिन्न स्वरूपांत आकारास येतात ते या साध्य-साधन-संबंधामुळें. प्राणिशास्त्रांत जसा आकारांचा, शरीराकृतींचा, formsचा, हाडामांसाच्या घाटांचा जन्म ह्या संबंधापोटीं, तसाच वाङ्मयकृतींतहि formचा, सुसंघटनेचा जन्म साध्य-साधन-संबंधापोटीं. हत्तीचा 'घाट', जिराफाचा 'घाट' प्रसिद्धच आहे. म्हणून गमतीनें functionalism ला

जिराफवादहि म्हणूं शकाल.

रिचर्ड्स्च्या ह्या निवेदन-सिद्धांताची तपशीलवार चर्चा करणें ह्या ठिकाणीं शक्य नाहीं. फक्त प्रस्तुत विषयाला लागू अशा एकदोन गोष्टींचाच निर्देश करावयाचा आहे. पहिली गोष्ट ही कीं, वाङ्मयाच्या टीकाशास्त्रांत निवेदन, अभिव्यक्ति हें गृहीतकृत्य असतें. तेव्हां गृहीतकृत्यांवरून वाङ्मयाच्या मूल्य-मापनाचें साधन ठरवितां येत नाहीं. वाङ्मयाबद्दलचीं आपलीं विधानें जर ह्या गृहीतकृत्याचा नांगर तोडून भडकूं लागलीं तर तीं कोठवर भडकतील याचा नेम नाहीं. समीक्षणाच्या, टीकेच्या अफाट सागरावरचा त्यांचा प्रवास इतका मोठा ठरेल कीं त्याचा कधींच शेवट होणार नाहीं. आणि यदाकदाचित् हा शेवट गांठलाच तरी त्या विधानांना वस्तुनिष्ठ स्वरूप कधींच प्राप्त होणार नाहीं; शास्त्रीय चर्चेंत त्या विधानांना कुणीहि किंमत देणार नाहीं. कारण, वाङ्मयीन टीकेची सुरुवातच मुळीं लिखाणांत जें व्यक्त करावयाचें तें व्यक्त झालेलें आहे, हें गृहीत धरूनच होते. जो आशय व्यक्त व्हावयाचा तो व्यक्तच झालेला नसेल तर चर्चा किंवा टीका करावयाची तरी कशावर? जें वाङ्मयीन टीकेचें गृहीतकृत्य तेंच वाङ्मयीन टीकेचें मूल्यमापक कसें होऊं शकेल? पदार्थविज्ञानशास्त्रांतल्या एका उदाहरणानें माझें म्हणणें स्पष्ट होईल. ह्या शास्त्रांत आपण दोन गोष्टी गृहीत धरतों : एक म्हणजे लांबीरुंदी असलेल्या जड घटना; दुसरी म्हणजे त्या यथार्थपणें ठराविक अशा मापानें आपणांला मोजतां येण्याची शक्यता. पण प्रत्यक्ष जें माप आपण ठरवितों, जें परिमाण आपण घेतों (उदाहरणार्थ, इंचाचें) तें माप किंवा परिमाण लांबीरुंदी असलेल्या जड घटनांच्या अस्तित्वावरून किंवा तें परिमाण योग्य रीतीनें वापरण्याच्या आपल्या शक्तीवरून बनविलेलें नसतें, म्हणजे गृहीतकृत्य आणि परिमाण-वस्तु किंवा परीक्षणाचा गज हीं भिन्न भिन्न असतात. चित्रकलेच्या चर्चेंत जो मनुष्य एखाद्या चित्राचें परीक्षण करतो त्यानें तें चित्र पाहिलें आहे हें आपण गृहीत धरतों. म्हणून पहाणें, दृश्यानुभूति हें चित्रकलाचर्चेंतलें गृहीतकृत्य. आतां अर्थात् चित्र पहाणारी व्यक्ति एका डोळ्यानें आंधळी आहे कीं दोन्ही डोळ्यांनीं हें ठरविणें जरुरीचें आहे. दोन्ही डोळे शाबूत असूनहि तिनें काळ्या भिंगाचा चष्मा लावला आहे कीं पांढऱ्या हेंहि निश्चित करणें अगत्याचें आहे. कावीळ झालेल्या मनुष्याला सगळें जग पिवळें कां दिसतें, ह्याची छाननी करण्यासाठीं त्याच्या डोळ्यांची तपासणी करण्याचा प्रयत्न जितका अगत्याचा आणि स्तुत्य, तितकाच अगत्याचा व स्तुत्य प्रयत्न निवेदन-

पद्धतींतल्या घटकांच्या विश्लेषणाचा आणि हे घटक व जें व्यक्त करावयाचें तें या दोहोंत असणाऱ्या संबंधांच्या चर्चेचा. पण कावीळ झालेल्या मनुष्याच्या डोळ्यांची परीक्षा केल्यानें चित्राचें सौंदर्य ठरवावयाला जितकी मदत होईल, तितकीच मदत आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांमधील संबंधांच्या विश्लेषणानें लिखाणाचें लालित्य ठरवावयाला होईल.

हीच गोष्ट दुसऱ्या एका उदाहरणाच्या साहाय्यानें विशद करूं या. समजा, एक तळघर आहे आणि त्या तळघरांत एक मूर्ति आहे. ह्या तळघराला जायच्या निरनिराळ्या वाटा आहेत. त्या सगळ्या वाटा आपापल्या परीनें स्वतंत्र आहेत. त्यांपैकीं एक वाट सरळ रेषेसारखी आहे; दुसरी वाट अर्धवर्तुलाकृति आहे; तिसरी वाट नागमोडी वळणाची आहे; आणि अशाच आणखी भिन्न भिन्न प्रकारच्या इतरहि वाटा आहेत. ह्या वाटांपैकीं प्रत्येकीची चर्चा, प्रत्येकीचें वर्णन करून आपण एखादा प्रेक्षक कोणत्या वाटेनें, किती वेळांत, कशा वळणांनीं त्या तळघरांतल्या मूर्तीनजीक जाऊं शकेल हें विशद करून सांगूं शकूं. पण, ह्या सर्व चर्चेतून, विश्लेषणांतून ती मूर्ति संगमरवरी दगडाची आहे, कीं एखाद्या धातूची आहे, हें ठरविण्याचें गमक मात्र आपल्या हातीं लागण्याचा सुतराम् संभव नाहीं. ती मूर्ति दगडाची आहे कीं धातूची, हें ठरवावयाला कुठल्या का वाटेनें होईना पण आपण मूर्तीपर्यंत पोहोंचलों आहोंत, हें अगोदर गृहीत धरलें पाहिजे. त्यानंतरच योग्य त्या साधनांनीं समोरची मूर्ति दगडाची आहे कीं धातूची तें ठरविण्याचा प्रयत्न करण्यांत हंशील. ह्या उदाहरणांतील वाटांचें वर्णन किंवा विश्लेषण म्हणा, किंवा अगोदरच्या चित्रकलेच्या उदाहरणांतील चष्म्यांचें विश्लेषण म्हणा, दोन्ही उपयुक्त खरीं; पण त्यांचा जो व जितका उपयोग तोच आणि तितकाच उपयोग वाङ्मयीन टीकाशास्त्रांत निवेदनसाधनांच्या, अभिव्यक्तींतल्या घटकांच्या विश्लेषणाचा. कलेच्या कुठल्याहि क्षेत्रांत असल्या विश्लेषणाच्या साहाय्यानें सौंदर्यवाचक विधान करणें, कलाकृतीचें सौंदर्यदृष्ट्या मूल्यमापन करणें निखालस अशक्य. साध्य-साधनांच्या संबंधावर आधारलेली formची, सुसंघटनेची कल्पना प्राणिशास्त्रांत उपयोगी असो वा नसो; सौंदर्यशास्त्रांत, वाङ्मयीन टीकेंत ती संपूर्णपणें अप्रस्तुत आहे. जिराफाची मान लांब कां असते किंवा मोराला पिसारा कां असतो, असलीं कोडीं ह्या formच्या कल्पनेनें कदाचित् उलगडतील; पण जुम्मा मशीद सुंदर कां, अथवा शाकुंतल किंवा बो द लेरची भावकविता सुंदर कां, हें ठरविण्यास त्या कल्पनेचा खरा उपयोग

काडीमात्र नाहीं.

ललितकला ह्या दृष्टीनें वाङ्मयाचा विचार करावयाला कुठल्या तरी formच्या, सुसंघटनेच्या कल्पनेची जरूरी आहे. ही formची, सुसंघटनेच्या कल्पना अभिव्यक्तिपद्धतींतून आणि आशय व अभिव्यक्ति ह्यांच्या संबंधांतून हुडकण्याचा प्रयत्न आपण केला. पण हा प्रयत्न फारसा फलद्रूप झाला नाहीं. अभिव्यक्तिपद्धतींतून हाताला येणारी formची, सुसंघटनेची कल्पना, तद्वत् आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांच्या अन्योन्य संबंधांतून प्रकट होणारी formची, सुसंघटनेची कल्पना ह्या दोन्ही कल्पना वाङ्मयकृतीच्या मौलिक सौंदर्याचें निदान करण्यास असमर्थ ठरतात असें आपणास आढळलें. आतां उरला शेवटचा मार्ग. तो म्हणजे वाङ्मयांत किंवा लिखाणांत जें व्यक्त केलेलें असतें, जो आशय असतो, त्याचें विश्लेषण करून त्याच्या आधारें formची किंवा सुसंघटनेची एखादी कल्पना हाताला येते का तें पहाणें. आतां लिखाणांत काय व्यक्त केलेलें असतें असा प्रश्न कुणीं विचारला तर त्याचें उत्तर साधें आणि सोपें आहे. प्रत्येक लिखाणांत एक अनुभूति किंवा अनुभूतींचा एक संचय, गुच्छ, pattern व्यक्त केलेला असतो. आणि ही अनुभूति किंवा हा अनुभूतींचा गुच्छ प्राधान्येंकरून व प्रकर्षानें भावनात्मक असतो. लिखाणांत व्यक्त होणाऱ्या ह्या अनुभूतीचें स्वरूप कसें असतें त्याची चिकित्सा करून त्यांतून एकादी formची, सुसंघटनेची कल्पना आपल्याला उपलब्ध होते का, हें आतां आपणांस पहावयाचें आहे. लिखाणाच्या आशयांतून formची, सुसंघटनेची कल्पना शोधून काढण्याचा प्रयत्न ॲरिस्टॉट्ल्इतका जुना आहे; इतकेंच नव्हे, तर ॲरिस्टॉट्ल्चें नुसतें नांव उच्चारलें कीं, वाङ्मयकृति कलाकृति आहे असें आपण म्हणतों तेव्हां आपल्या मनांत काय असतें ह्या प्रश्नाचें निदान एक तरी उत्तर ताबडतोब कुणालाहि देतां यावें. वाङ्मयाचा कुठलाहि विद्यार्थी तें उत्तर तडकाफडकीं देईल. तो सांगेल कीं, ज्या लिखाणांत किंवा वाङ्मयकृतींत आरंभ, मध्य, अंत असतात तें लिखाण, ती वाङ्मयकृति कलाकृति ह्या संज्ञेला पात्र ठरते. दिसायला हें उत्तर इतकें बिनचूक दिसतें आणि ॲरिस्टॉट्ल्नंतरच्या टीकाकारांनीं त्या उत्तराला आपला भक्कम पाठिंबा देऊन असें कांहीं धर्मतत्त्वाच्या पायरीवर बसविलें आहे कीं, त्यांत कांहीं चूक किंवा गफलत असूं शकेल अशी शंकाहि आपल्या मनाला चाटून जात नाहीं. तथापि, ह्या आरंभ-मध्य-अंतरूपी उपपत्तींतून प्रकट होणारी formची, सुसंघटनेची कल्पनाहि थोड्या विचारान्तीं फारशी उपकारक ठरेलच

असा विश्वास नाहीं.[१] तेव्हां ह्या उपपत्तीची जरा अधिक छाननी करणें बरें.

ॲरिस्टॉट्ल्‌ची भूमिका थोडक्यांत अशी : वाङ्मयकृतींत अभिप्रेत असलेली सुसंघटना, form. म्हणजे त्यांत व्यक्त झालेल्या अनुभूतींतील संघटना किंवा form. अनुभूतींतली ही सुसंघटना कशी शोधावयाची, तर आरंभ-मध्य-अंत ह्या उपपत्ती-अनुसार. अर्थात् सुसंघटनेच्या या कल्पनेंत दुसरी एक कल्पना गर्भित आहे; ती म्हणजे अनुक्रमाची कल्पना. कारण, आरंभ, किंवा मध्य, किंवा शेवट कशावरून ठरवावयाचा, तर घटनांच्या अनुक्रमावरून. उदाहरणार्थ, **अ** या घटनेनंतर **ब** ही घटना, **ब** ह्या घटनेनंतर **क** ही घटना, असा अनुक्रम आहे. ह्या अनुक्रमावरून आपणांस सांगतां येतें कीं, **अ** हा आरंभ, **ब** हा मध्य आणि **क** हा शेवट आहे. आतां एखाद्या वाङ्मयकृतीला ही आरंभ-मध्य-अंताची उपपत्ति लावावयाची, तर आपल्याला अगोदर घटनांच्या अनुक्रमाचा एक आराखडा तयार करावयाला हवा. हा आराखडा कसा तयार करावयाचा? प्रथमतः अगदीं सोप्या रीतीनें हा आराखडा तयार करावयाचा तर तो लिखाणाच्या अनुक्रमानुसार तयार करतां येईल. वाचक जेव्हां एखादें लिखाण वाचतो तेव्हां त्याचें वाचन घड्याळाच्या काट्याच्या गतीनें चाललेलें असतें. प्रथम तो पहिलें पान वाचतो, मग दुसरें पान, मग तिसरें पान, ह्याप्रमाणें शेवटच्या पानापर्यंत. अर्थात् अशा वाचकाला त्या लिखाणांतील आशयाची जाणीव वाचनाच्या या कालक्रमानुसार होत असते. पण पानांच्या अनुक्रमानुसार आरंभ, मध्य, अंत ठरविणें इतका उथळ उपद्व्याप ॲरिस्टॉट्ल्‌च्या उपपत्तीचा नाहीं, हें कोणीहि ॲरिस्टॉट्ल्‌भक्त सांगेल. कारण अशा अनुक्रमावर लालित्य अवलंबून असेल तर, 'The Tempest' किंवा 'Paradise Lost' किंवा ऑल्डस् हक्सलेची कादंबरी 'Eyeless in Gaza' ह्यांची गति शोचनीय व्हायची. ह्या कृतींत कथानकाचा आरंभ लिखाणाच्या आरंभीं नसून, त्यानंतर आहे. पण लिखाणाच्या पानांच्या अनुक्रमावरून त्यांतील आरंभ-मध्य-अंत ठरविणें हें इतकें हास्यास्पद आहे कीं, ॲरिस्टॉट्ल् आणि त्याचे उपासक तसला प्रयत्न करतील हें संभवनीयच नाहीं. तेव्हां अशा प्रयत्नाचा फक्त निर्देश करावयाचा. कदाचित् ह्या ठिकाणीं एक गोष्ट जातां जातां सूचित केली तर बरी. ती ही कीं, ह्या लिखाणाच्या अनुक्रमाचा, पानांच्या अनुक्रमाचा जरा जास्त विचार

१. प्रस्तुत लेखकाचें "Art and Man", प्रकरण ४ थें पहावें.

केला, तर तो अनुक्रम काव्यस्वरूपावर ॲरिस्टॉट्ल्ला अभिप्रेत असलेल्या अनुक्रमापेक्षां अधिक प्रकाश पाडील.

ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तींत अभिप्रेत असलेला अनुक्रम हा लिखाणांतील वाचनानुसारी कालप्रधान पानांचा अनुक्रम नाहीं, तर कथानकांतील घटनांचा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम होय. या कल्पनानिष्ठ अनुक्रमाचें आकलन आपल्याला अर्थात् लिखाणाच्या वाचनानुसार म्हणजे त्यांतील कालप्रधान पानांच्या अनुसार होत असतें. एकामागून एक पानें वाचलीं म्हणजे मग त्यांत वर्णिलेल्या घटनांना मागेंपुढें करून आपण एक नवा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम त्यांतून बनवितों. उदाहरणार्थ, 'Paradise Lost' मधले निरनिराळे सर्ग—पहिल सर्ग, दुसरा सर्ग, तिसरा सर्ग, अशा अनुक्रमानें आपण वाचीत जातों. हा 'Paradise Lost' चा कालप्रधान लिखाणानुसारी अनुक्रम. पण सर्गांचा हा अनुक्रम म्हणजे 'Paradise Lost' मधल्या घटनांचा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम नाहीं. हा दुसरा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम लावावयाचा, तर 'Paradise Lost' मधील सर्गांना जरा मागें पुढें बसवावें लागतें. ह्या कल्पनानिष्ठ अनुक्रमांत तिसऱ्या सर्गाचा बराचसा भाग प्रथम येईल. नंतर पहिल्या सर्गाचा, मग दुसऱ्या, मग तिसऱ्याचा कांहीं भाग आणि मग चौथा सर्ग. ह्या उदाहरणावरून घटनांचा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम मी कशाला म्हणतों तें ध्यानांत येईल. लिखाणांतील घटनांचा असा अनुक्रम लावून मग ॲरिस्टॉटल त्यांतून एखादें form चें, सुसंघटनेचें स्वरूप प्रकट होतें कीं काय तें पहातो. अशा रीतीनें लिखाणाची छाननी करून ॲरिस्टॉट्ल् आपणांस आरंभ-मध्य-अंत ही उपपत्ति सादर करतो. अर्थात् मूलतः ॲरिस्टॉट्ल्ला अभिप्रेत असलेल्या आरंभ, मध्य आणि अंत ह्यांत परमार्थतः स्पष्ट आणि निखालसपणें विभागणाऱ्या मर्यादा नाहींत. आरंभ-मध्य-अंताची ही उपपत्ति मांडतांना ॲरिस्टॉट्ल्चा उद्देश फक्त एवढेंच ध्वनित करण्याचा आहे कीं, ह्या उपपत्तींत जो अनुक्रम बसवावयाचा तो संभाव्य असा अनुक्रम असावा. ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तीचा अधिक विचार करण्यापूर्वी त्यांतील अनुक्रमाची संक्षिप्तरीत्या मांडणी करावयाची तर अशी करतां येईल :

अ—ब—क—ड

अशा तऱ्हेच्या घटनानुक्रमावर आधारलेल्या ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तीबद्दल दोन तऱ्हांनीं आपला मतभेद व्यक्त करतां येईल. प्रथमतः एक गोष्ट स्पष्ट

आहे कीं, घटनांचा हा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम आणि त्या अनुक्रमांत गर्भित असलेलें संभवनीयतेचें तत्त्व हीं जर वाङ्मयीन लालित्याचें गमक खरोखरच ठरत असतील, तर त्या अनुक्रमांतील एखादा तुकडाहि स्वतंत्रपणें तसेंच गमक ठरावयाला हरकत नसावी. कारण संभवनीयतेचें तत्त्व सबंध अनुक्रमाला तसेंच त्याच्या एखाद्या तुकड्यालाहि लागू पडतें. संक्षिप्त रीतीनें याचा अर्थ असा कीं, **अ** आरंभ, **क** मध्य आणि **ई** शेवट आहे म्हणून **अबकडई** ही जशी एक कलाकृति, तशीच **अ** आरंभ, **ब** मध्य आणि **क** शेवट म्हणून **अबक** हीहि एक कलाकृति. आणि ह्याचप्रमाणें **बकड** ही कलाकृति. कारण तींतहि **ब** आरंभ, **क** मध्य आणि **ड** शेवट आहेत. तसेंच **कडई** हीहि आणखी तिसरी कलाकृति. कारण तिच्यांत **क** आरंभ, **ड** मध्य आणि **ई** शेवट आहेत. एखाद्या जिवंत वाङ्मयकृतीला हें तत्त्व लावलें तर त्यांतील फोलपणा सहज उघडकीस येईल. कारण ह्या तत्त्वानुसार 'ओथेल्लो' हें समग्र नाटकच नव्हे तर त्यांतील कुठलाहि हिस्सा कलाकृति ठरावी. 'Ode to the Nightingale' समग्ररीत्या कलाकृति आहे, एवढेंच मान्य करून भागणार नाहीं, तर तो मान त्यांतील कुठल्याहि दोन-तीन कडव्यांनाहि बहाल करावा लागेल. ह्यावर कोणीं अशी शंका काढली कीं, हे हिस्से किंवा भाग आहेत, संपूर्ण कृति नाहींत, तर त्या शंकेलाहि खरोखर कांहीं अर्थ नाहीं. कारण एक तर अपूर्ण कलाकृति आणि अ-कलाकृति ह्या एक नव्हेत; आणि दुसरें म्हणजे, माझी टीका आहे तीच मुळीं अशी कीं, ॲरिस्टॉटलच्या कल्पनानिष्ठ अनुक्रमांतून आणि तिच्यांत गर्भित असलेल्या संभवनीयतेच्या तत्त्वांतून कलाकृतीचा शेवट कुठें होतो किंवा व्हावा, हें कळणें अशक्य आहे. आणि आरंभासंबंधीं तर बोलावयास नको; कारण बोलून चालूनच हा आरंभबिंदु मन मानेल त्या ठिकाणीं गृहीत धरावयाचा असतो. थोडक्यांत म्हणजे केवळ संभवनीयतेच्या तत्त्वावरच विसंबून कुठल्याहि कलाकृतींतील आरंभाची किंवा शेवटाची निश्चिति आपणांस करतां येणें शक्य नाहीं.

ह्या संदर्भांत आणखीहि एक मुद्दा आहे. तो असा : ज्या तऱ्हेचा कल्पनानिष्ठ अनुक्रम ॲरिस्टॉटल्ला अभिप्रेत आहे त्या तऱ्हेचा घटनानुक्रम आणि त्यांना सुसंघटित करणारें संभवनीयतेचें तत्त्व ह्यांत जर खरोखरीच कलेच्या निकष असेल, तर त्या निकषावर चरित्रें आपोआपच कलाकृति ठरावयाला हवींत. कारण घटनांचा संभाव्य अनुक्रम कशाच्या आधारें ठरवावयाचा, तर मानवी स्वभावाच्या सर्वसामान्य नियमांच्या आधारें. लिखाणांतल्या अमुक

अमुक घटना एकामागून एक संभवतात किंवा नाहीं, हें ठरवावयाला मानवी स्वभावाच्या सर्वसामान्य नियमांखेरीज दुसरें साधन नाहीं. आणि चरित्रांतल्या घटना तर उघड उघडच मानवी स्वभावाचा आविष्कार करीत अवतरलेल्य असतात. मनुष्याचें चरित्र हें मानवी स्वभावाच्या नियमांनुसार घडलेल्या घटनांचें चित्र नाहीं तर मग कशाचें? पण असें असूनहि ॲरिस्टॉट्ल् मात्र चरित्रांना ललित वाङ्मयाच्या पंक्तींत बसवावयाला तयार नाहीं. अशा रीतीनें एकीकडे संभवनीयतेच्या तत्त्वालाच वाङ्मयांतील लालित्याचें लक्षण मानावयाचें आणि दुसरीकडे त्या संभवनीयतेचाच आविष्कार करणाऱ्या चरित्रग्रंथांना मात्र ललित वाङ्मयांतून बाहेर ढकलावयाचें, अशी ही ॲरिस्टॉट्ल्ची विसंगत भूमिका आहे.

अर्थात् ॲरिस्टॉट्ल्ला आपल्या या भूमिकेंतील विसंगतीची जाणीव नाहीं असें नाहीं. ती जाणीव आहे, इतकेंच नव्हे तर ती विसंगति टाळण्याचा प्रयत्नहि त्याच्या उपपत्तींत आहे. हा प्रयत्न म्हणजे accidentच्या, अकल्पित घटनेच्या कल्पनेचा आधार घेऊन संभवनीयतेच्या तत्त्वाचा आणि चरित्रांतील लालित्याच्या अभावाचा मेळ घालणें. हा मेळ साधण्याकरितां ॲरिस्टॉट्ल् आणि त्याचे अनुयायी प्रथमतः काव्यांतला कल्पनानिष्ठ, तर्कानुसारी घटनानुक्रम आणि चरित्रग्रंथांतला प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टींचा, वास्तव असा घटनानुक्रम ह्यांत भेद करितात. असा भेद केल्यानंतर मग त्यांचें म्हणणें असें कीं, पहिल्या म्हणजे काव्यांतल्या घटनानुक्रमांत accidentला, अकल्पित घटनेला थारा नाहीं. पण दुसऱ्या म्हणजे चरित्रग्रंथांतल्या घटनानुक्रमांत मात्र अकल्पितपणें घडणाऱ्या गोष्टींचाहि समावेश होऊं शकतो. ॲरिस्टॉट्ल्ची उपपत्ति मान्य करून कोलरिज त्यावर भाष्य करतो, "I adopt with full faith the principle of Aristotle that poetry as poetry is essentially ideal, that it avoids and excludes all accident"[१] (काव्य, काव्य म्हणून मूलतः कल्पनानिष्ठ किंवा बुद्धिनिष्ठ घटनांचाच आश्रय करतें आणि त्यांत अकल्पितपणें घडणाऱ्या घटना त्याज्य म्हणून वगळल्या पाहिजेत, हें ॲरिस्टॉटल्चें तत्त्व मला पूर्णपणें संमत आहे.) ह्यालाच अनुलक्षून कोलरिज वर्डस्वर्थला १८१५ मध्यें पाठविलेल्या एका पत्रांत आणखी लिहितो : "It is for the biographer, not the poet, to give the accidents of individual life.' (व्यक्तीच्या जीवनांतील अघटित घटनांचें

१. पहा Coleridge, Biographia Literaria : ch. XVII

वर्णन करणें हें कवीचें काम नसून चरित्रकाराचें काम आहे.) तेव्हां आपण ह्या accident च्या, अकल्पितपणें घडणाऱ्या घटनांच्या कल्पनेची अधिक छाननी करणें बरें.

असंभाव्य घटनेच्या ह्या कल्पनेवर दोन आक्षेप घेतां येतील. एक तर ही कल्पना तात्त्विक अर्थानें अस्वीकार्य आहे; आणि दुसरें म्हणजे व्यवहारदृष्ट्या तिचा निश्चित उपयोग करतां येत नाहीं. तत्त्वज्ञानाचा आणि शास्त्रीय संशोधनाचा पायाच मुळीं ह्या असंभाव्यतेच्या कल्पनेनें ढासळतो आणि ती कल्पना जर मान्य केली तर तत्त्वमीमांसा आणि शास्त्रीय संशोधन हीं दोन्ही अशक्य होऊन बसतात. तत्त्वज्ञान आणि शास्त्रीय संशोधन ह्या दोहोंचें गृहीत कृत्य, मूलभूत सिद्धांत हा आहे कीं, वास्तवता ही एक व्यवस्थापूर्ण, सुसंघटित अशी रचना आहे. आणि ह्या रचनेंत असंभाव्य, आकस्मिक अशा घटनांना थारा नाहीं. उलट व्यवहारांत असंभाव्यतेच्या कल्पनेचा उपयोग करतां आला, तरी तो कुठल्याहि निश्चितार्थानें नाहीं. असा उपयोग केवळ सारासारदृष्ट्या करावयाचा. कारण संभाव्य काय आणि असंभाव्य काय हें व्यवहारांत संदर्भावर अवलंबून असतें. जें एका संदर्भात असंभाव्य, तेंच वेगळ्या संदर्भात संभाव्य ठरतें. असंभाव्य घटना म्हणजे जिचा संभव होणें ही आपल्या ज्ञानापलीकडची गोष्ट. तिच्या संभवाचें गूढ आपल्याला उकलतां येत नाहीं. किंवा असंभाव्य घटना म्हणजे योगायोगानें घडणारी घटना, अप्रस्तुत अशी सहचारी गोष्ट. ह्या दुसऱ्या अर्थानें दोन अधिक दोन मिळून चार होतात, ह्या विधानांत मी क्विनीनच्या गोळ्या मोजीत आहें कीं मोसंब्रीं, हा योगायोगाचा प्रश्न. म्हणून मोसंब्रीं किंवा क्विनीनच्या गोळ्या दोन्ही संभाव्य. म्हणूनच दोन्ही अप्रस्तुत आणि अप्रस्तुत ह्या अर्थानें असंभाव्य. पण हेंच जर मी डॉक्टरनें दिलेला औषधाचा कागद वाचीत असतों तर क्विनीनच्या गोळ्या कीं मोसंब्रीं ही बाब प्रस्तुत, महत्त्वाची ठरते. संभवतया त्यांत अदलाबदल करून चालणार नाहीं. म्हणजे एका संदर्भात जी घटना महत्त्वाची तीच वेगळ्या संदर्भात अप्रस्तुत ठरते. संभाव्यतेचा निकष व्यवहारांत अशा रीतीनें संदर्भानुसार लावावयाचा असतो. त्याचप्रमाणें असंभाव्य म्हणजे अनपेक्षित ह्या अर्थाचीहि निश्चिति नाहीं. समजा, मला स्टेशनवर जाऊन गाडी पकडावयाची आहे. मी स्टेशनवर नियमित वेळापूर्वी हजर होतों. पण गाडी अनपेक्षितपणें उशिरां आल्यामुळें मला ऑफिसला पोहोंचायला उशीर होतो. ह्या उदाहरणांत माझ्या वर्तनाच्या संदर्भात गाडीचा उशीर ही अनपेक्षित,

अनाकलनीय, असंभाव्य गोष्ट. पण रेल्वेच्या इंजिनिअरला त्याच्या योग्य अशा संदर्भांत हा उशीर अनपेक्षित, अनाकलनीय ठरत नाहीं. मानवी वर्तनाच्या संदर्भांत जी गोष्ट आकस्मिक, तीच गोष्ट पदार्थविज्ञानशास्त्राच्या संदर्भांत अपेक्षित, सहज उलगडा होण्यासारखी. थोडक्यांत म्हणजे व्यवहारांत संभाव्य-असंभाव्यतेची कल्पना सापेक्ष असते. प्रत्येक घटना आपआपल्या योग्य अशा क्षेत्रांत संभाव्यच असते; उलट अप्रस्तुत अशा संदर्भांत सगळ्याच घटना असंभाव्य ठरतात. आणखी उदाहरण देतों. मी नेहमीं उजव्या हातानें जेवतों. तेव्हां डाव्या हातानें जेवणें ही माझ्या बाबतींत असंभाव्य गोष्ट आहे. पण तेंच माझ्या उजव्या हाताला दुखापत झाली, तर डाव्या हातानें जेवणें ही संभाव्य गोष्ट ठरेल, अपेक्षित ठरेल. तसेंच समजा, माझ्याजवळ दोन निळ्या रंगाचे शर्ट आहेत. यांपैकीं कोणताहि एक मी आज वापरणें संभवनीय आहे. म्हणून प्रत्यक्ष मी कोणता वापरतों ही गोष्ट क्षुल्लक आहे, accidental आहे, योगायोगाची आहे. अन्य संदर्भांत हीच गोष्ट महत्त्वाची होणें अशक्य नाहीं. असा हा संदर्भांचा विवेक.

हाच संदर्भांचा विवेक वाङ्मयालाहि लागू. ललित वाङ्मयांत काय किंवा चरित्रग्रंथांत काय, प्रस्तुत, योग्य संदर्भ म्हणजे मानवी व्यापारांचा, मानवी वर्तनाचा. तेव्हां डॉ. जॉन्सन हा रस्त्यानें चालतांना दिव्यांचे खांब मोजीत चालत असे (आणि डॉ. केतकर ?), ही त्याच्या चरित्रांतील जितकी अनपेक्षित किंवा अनाकलनीय गोष्ट, अथवा व्हिक्टोरिया राणीला प्रिन्स आल्बर्टसारखा पति मिळणें ही जितकी तिच्या चरित्रांतील योगायोगाची गोष्ट, तितकीच देस्दीमोना आपला हातरुमाल गमावते ही ओथेल्लोमधील घटना अनपेक्षित, अनाकलनीय, आकस्मिक आणि कॉर्डेलियाला किंग लियरसारखा पिता लाभावा ही गोष्ट योगायोगाची. शॉच्या चरित्रकाराच्या दृष्टीनें त्याच्या शाकाहारीपणाची जितकी मातब्बरी, तितकीच शॉला 'Arms and the Man'मध्यें ब्लुन्टश्लीच्या चॉकोलेट-प्रेमाची मातब्बरी. ह्या उदाहरणांतील चरित्रांतल्या गोष्टींची जी असंभाव्यता, तीच ललित कृतींमधल्या घटनांची असंभाव्यता.

तात्त्विक दृष्टीनें असंभवनीयतेची कल्पना अग्राह्य, कारण विश्वाचें स्वरूप हें नियमबद्ध आहे ह्या मूलभूत सिद्धांतांत संभवनीय-असंभवनीयतेला जागा नाहीं. व्यावहारिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें बघितलें तर असंभवनीयतेची कल्पना अनिश्चित, संदर्भावर अवलंबून राहणारी. तेव्हां सोयीच्या दृष्टीनेंहि ॲरिस्टॉट्लला तिची फारशी मदत होणें कठीण. असंभवनीयतेच्या, accidentच्या अशा अनिश्चित स्वरूपाच्या

कल्पनेनें ॲरिस्टॉट्ल्ला आपल्या भूमिकेंतील विसंगति दूर करतां येत नाहीं. कारण असंभवनीयतेची ही कल्पना म्हणजे दुधारी शस्त्र आहे. तें जरी वरवर ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तीला जीवदान देतांना दिसलें, तरी तत्त्वतः त्या उपपत्तीच्या पायावरच घाला आणतें. खरी गोष्ट अशी आहे कीं, वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत संभवनीय, कल्पनानिष्ठ घटनानुक्रम आणि वास्तव, ऐतिहासिक घटनानुक्रम हा विरोधच मुळीं खोटा आहे. कारण वाङ्मयांतील संभवनीय कल्पनानिष्ठ घटनानुक्रम हा मानवी स्वभावाच्या, मानवी वर्तनाच्या नियमानुसार निश्चित केलेला असतो. पण मानवी स्वभावाचे, मानवी वर्तनाचे हे नियम तरी कुठून येतात ? ते कांहीं आकाशांतून खास प्रकट होत नाहींत, किंवा ते स्वयंसिद्ध सिद्धांत-स्वरूपांत गृहीत धरलेलेहि नसतात. ते आपण मनुष्यांच्या वागणुकीवरून, त्यांच्या वृत्ती-कृतींवरून अनुमानानें ताडलेले असतात. याचाच अर्थ हा कीं, मानवी स्वभावाचे हे नियम आपण मनुष्यांच्या अलिखित चरित्रांतून अनुमानानें शोधून काढलेले असतात. अशा ह्या नियमांच्या आधारानें जर त्यावर रचलेल्या कल्पनानिष्ठ घटनानुक्रमाला सुसंगति, सुसंघटना (form) प्राप्त होते, तर ज्या वास्तव घटनांतून ते नियम आपण शोधून काढले, त्या वास्तव घटनांच्या अनुक्रमाला, म्हणजेच मानवी व्यक्तींच्या चरित्रांना, मात्र सुसंगत, सुसंघटित असें रूप त्यांच्या आधारानें प्राप्त होऊं नये, ही केवढी आश्चर्याची गोष्ट ! अर्थात् ही सर्व भूमिकाच मुळाशीं चूक आहे. चरित्रलिखाणांतली खरी अडचण एका वास्तव, ऐतिहासिक घटनाक्रमांतून वेगळा असा कल्पनानिष्ठ, संभवनीय घटनानुक्रम बनविणें ही नसते ; तर विशिष्ट घटनातत्त्वानुसार सुसंगत अशा जीवनकहाणीचें निवेदन करतांना, त्याबरोबरच वेगळ्या अशा घटनातत्त्वांचा उपयोग करून त्या निवेदनाला लालित्याची जोड करून देणें, ही चरित्रलेखनांतील खरी समस्या. कारण चरित्रलिखाणांत दोन वेगवेगळ्या घटनातत्त्वांचा एकसमयावच्छेदेंकरून उपयोग करावयाचा असतो ; आणि तोहि एक दुसऱ्याला विघातक होऊं न देतां. अशा लिखाणांत मानवी स्वभावाच्या नियमांना बाध येऊं न देतां एक वेगळ्या आकाराची, घाटाची सुसंघटना साधावयाची असते. चरित्रवाङ्मयांतील ही मूलभूत समस्या यशस्वी रीतीनें सोडविली म्हणून लिटन स्ट्रेचीचें 'Queen Victoria' आणि आंद्रे मौर्याचें 'Ariel' ह्या कलाकृति. ती सोडवितां आली नाहीं म्हणून G. Barnett Smithचें 'Victoria' व प्रो. डाउडेनचें 'Shelley' हे नुसते चरित्रग्रंथच !

मानवी स्वभावाचे नियम ईश्वरानें एका पेटींत बंद करून विमानानें पृथ्वीवर

पाठविलेले नाहींत. त्यांचा बोध होतो, तो प्रत्यक्षांतल्या मानवी वृत्ति-कृति बघून. तेव्हां मानवी मनोव्यापारांचें कल्पनानिष्ठ सत्य आणि मानवांच्या प्रत्यक्षांतील वृत्ती-कृतींचें ऐतिहासिक वास्तव सत्य ह्यांत विरोध असणें अशक्य आहे. एकांत जें संभवनीय तेंच दुसऱ्यांतहि संभवनीय; एकांत जें असंभवनीय तेंच दुसऱ्यांतहि असंभवनीय. म्हणून ह्या चुकीच्या विरोधावर वाङ्मयाची उपपत्ति उभारली, तर ती ग्राह्य समजतां येत नाहीं. प्रत्यक्षांत असंभवनीय घटना चालून जाते आणि कल्पनेंत मात्र तिला थारा नसतो, हें म्हणणें तर्कदुष्ट आहे. हवेंत पक्षी तरंगतात, त्यांचा अभ्यास करून हवेंत तरंगण्याचे नियम ठरवावयाचे, त्या नियमांनुसार विमानें तयार करावयाचीं; आणि मग विमानांचें हवेंत तरंगणें मात्र अपरिहार्य, पण पक्ष्यांचें हवेंत तरंगणें तितकेंसें अपरिहार्य नाहीं असा दावा करावयाचा; अशांतलाच हा प्रकार. प्रत्यक्षांतील घोड्याचा फोटो तितकासा खरा नाहीं; पण त्या फोटोमधून काढलेला दुसरा फोटो मात्र खरा समजावयाचा; हें ज्याला पटत असेल त्याला पटो.

माझें येथवरचें म्हणणें असें: कुठल्याहि अनुक्रमाच्या आश्रयानें आपल्याला वाङ्मयांतील formची, सुसंघटनेची नक्की यथार्थ अशी कल्पना येणार नाहीं; मग हा अनुक्रम लिखाणांतील पानांचा, वाचनकालप्रधान अनुक्रम असो, नाहीं तर स्थलकालातीत अशा कल्पनानिष्ठ घटनांचा अनुक्रम असो. घटनांच्या अशा अनुक्रमाची वाङ्मयांत फारशी प्रतिष्ठा नाहीं. ॲरिस्टॉट्ल्नें सुरुवात केल्यापासून ह्या तऱ्हेच्या अनुक्रमबद्ध उपपत्तीची मिठी वाङ्मयीन टीकेच्या गळ्याभोंवतीं घट्ट आवळून बसलेली आहे. आपण एखाद्या सरळ रेषेकडे बघावें तसें ह्या उपपत्तींत वाङ्मयकृतींकडे बघितलें जातें. वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, वाङ्मयकृति ही सरळ रेषेसारखी नसून चौकोन किंवा वर्तुळ यांसारख्या भूमितींतल्या आकृतीं-सारखी असते. म्हणून या अनुक्रमबद्ध साहित्यसमीक्षणाला तेवढीच किंमत, जेवढी चित्रकलेंत किंवा शिल्पकलेंत स्थलविस्तारबद्ध परीक्षणाला. चित्राचें परीक्षण करतांना त्याच्या एका बाजूनें सरकत सरकत दुसऱ्या बाजूपर्यंत जाण्या-सारखी ही साहित्यसमीक्षा. ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तींत अशाच तऱ्हेचा गोंधळ आहे. लक्षपूर्वक वाङ्मयकृतीचें वाचन करणारा वाचक त्या वाङ्मयकृतीचें ज्या रीतीनें आकलन करतो, तिचा अर्थ समजावून घेतो, त्या रीतीचा आणि त्या सबंध कृतीच्या सम्यक्, एकसंध जाणिवेचा हा असा घोटाळा ॲरिस्टॉट्ल् करतो. पण पहिली गोष्ट ही कालबद्ध आहे; दुसरी कालनिरपेक्ष, एकदम प्रतीत

होणारी गोष्ट आहे. एकीचा प्रवाह म्हणजे कालाचा प्रवाह; दुसरी प्रवाहरूपच नसते, तर साक्षात्कारासारखी एकदम जाणिवेंत अवतरणारी असते.

आतांपर्यंतचें विवेचन नास्तिपक्षीं झालें. form, सुसंघटना किंवा घाट ह्यासंबंधींच्या वेगवेगळ्या कल्पना घेऊन, त्या वाङ्मयाच्या टीकेंत, वाङ्मयाचें कलास्वरूप ओळखण्यास कशा निरुपयोगी आहेत हें आपण बघितलें. शेवटला प्रश्न हा कीं, मग वाङ्मयकृतींत कुठल्या तऱ्हेची सुसंघटना किंवा घाट किंवा form असतो? त्याचें उत्तर मी फक्त दिग्दर्शित करितों. पहिली गोष्ट ही कीं, लेखकाचा मान राखावा. वाङ्मयकृतीबद्दल ॲरिस्टॉट्ल्सारख्या टीकाकारांपेक्षांहि त्याला थोडें अधिक समजतें असें गृहीत धरावें. आणि मग पूर्वीच्या माझ्या एका विधानाची आठवण करावी. तें विधान असें कीं, लिखाणांतील पानांचा अनुक्रम कदाचित् आपणाला वाटतो तितका उपेक्षणीय नसतो. निदान ॲरिस्टॉट्ल्च्या उपपत्तींतल्या अनुक्रमापेक्षां त्याची प्रस्तुतता जरा अधिक असावी. ह्या दिशेनें आणि विशेषतः ज्या लिखाणांत लेखक कथानकाच्या मध्यांतच सुरुवात करतो अशा लिखाणाच्या अनुरोधानें आपण आणखी विचार केला म्हणजे आपल्या विषयावर कदाचित् थोडा प्रकाश पडेल. ॲरिस्टॉट्ल्ला अभिप्रेत असलेला घटनानुक्रम ह्यांतच जर वाङ्मयाचें खरें सार असेल, तर लेखकाला लिखाणांत सुरुवातीपासूनच सुरुवात करणें अधिक फायदेशीर नि सोयिस्कर झालें असतें. मग कथानकाच्या मध्यांत सुरुवात करण्याचा खटाटोप, द्राविडी प्राणायाम लेखक कां करतो? हाच विचार थोडा पुढें नेला म्हणजे ध्यानांत येईल कीं, वाङ्मयकृति ही संभवनीय घटनांची सरळ माळ नसते, तर भावनात्मक लयांची केंद्रपूर्ण आकृति असते. माळेंतील एक एक मण्याची जशी आपल्याला जाणीव होते, तशी वाङ्मयकृतींतील आशयाची होत नाहीं; तर भावनात्मक लयांची ही आकृति एकसमयावच्छेदेंकरून आपणांस प्रतीत होत असते. ही गोष्ट पटली म्हणजे मग वाङ्मय वाचतांना आपण लहान मुलाप्रमाणें वा, ङ्, म, य असें न वाचतां, मोठ्या माणसाप्रमाणें वाङ्मय असा शब्द एकदम उच्चारूं.

वाङ्मयकृति ही एका भावनेची लयबद्ध आकृति असूं शकते. उदाहरणार्थ, भावगीतांत किंवा निबंधांत किंवा क्वचित् वेळीं लघुकथेंतसुद्धां. त्याचप्रमाणें वाङ्मयकृतींत एकापेक्षां अधिक भावनांचीहि लयबद्ध आकृति असूं शकते. उदाहरणार्थ, कादंबरींत किंवा नाटकांत किंवा महाकाव्यांत. ह्या आकृतीचें आकारतत्त्व, घटनातत्त्व म्हणजे संभवनीयतेचें तर्कशास्त्रीय तत्त्व नसतें, त्याचप्रमाणें तें सहचारी

कल्पनांचें मानसशास्त्रीय तत्त्वहि नसतें. त्याचें स्वरूप सौंदर्यशास्त्रीय लयतत्त्वाचें असतें. केंद्रीभूत अशी मध्यवर्ती मुख्य भावना, तिच्या आश्रयानें तिला कधीं छेदीत तर कधीं समांतर जाणाऱ्या पण सदैव पुरस्कारक अशा दुय्यम भावना-- अशा भावनांच्या लयानें ही कलाकृति सिद्ध होते. लयाचें हें तत्त्व आणि त्याचा संवाद, विरोध व समतोलपणा ह्या नियमान्वयें आविष्कार ह्यांत वाङ्मयकृतीच्या लालित्याचें, कलास्वरूपाचें खरें मर्म आहे. ज्या क्षणाला लिखाणांत लयबद्ध भावनाआकृति आहे असें आपल्या प्रत्ययास येतें, त्या क्षणाला तें लिखाण ललित कृति आहे असें आपण समजतो.

वरील विवेचनाचा सारांश असा :

कुठल्याहि लिखाणाचें लालित्य, तें लिखाण कलाकृति आहे कीं नाहीं हें, त्या लिखाणाच्या घाटावर, सुसंघटनेवर, formवर अवलंबून असतें.

हा घाट, ही सुसंघटना, हा form शोधावयाचा तर तो आपणांस त्या लिखाणांत वापरलेल्या अभिव्यक्ति-पद्धतींतून जसा शोधितां येणार नाही, तसाच तो अभिव्यक्तिपद्धति आणि तिच्यांतून व्यक्त केलेला आशय, भावनानुभूति ह्यांच्या परस्परसंबंधांतूनहि शोधितां येणार नाहीं.

हा घाट, ही सुसंघटना, हा form फक्त व्यक्त अशा आशयांत, भावनानुभूतींतच शोधायला हवा.

आशयांतील, भावनानुभूतींतील हा घाट, ही सुसघटना, हा form आपणाला त्या आशयांतील अथवा भावनानुभूतींतील घटकांच्या **संभवनीय अनुक्रमांत** आढळणार नाहीं.

आशयांतील, भावनानुभूतींतील हा घाट, ही सुसंघटना, हा form आपणाला फक्त त्या आशयांतील, भावनानुभूतींतील घटकांच्या **लयबद्ध रचनेंतच** आढळेल.

ह्या घाटाचें, सुसंघटनेचें, formचें चैतन्यतत्त्व म्हणजे लयतत्त्व; आणि वाङ्मय ही एक ललित कला कां, तर तिच्यांतील घाटाचें, सुसंघटनेचें, formचें जे चैतन्यतत्त्व तेंच इतर ललित कलांचें चैतन्यतत्त्व आहे म्हणून.

वाङ्मयांत अभिप्रेत असलेल्या घाटाचें, सुसंघटनेचें, form चें स्वरूप माझ्या मतें कसें आहे याचें येथवर थोडक्यांत दिग्दर्शन केलें. लय-तत्त्वाची अधिक फोड करणें, संवादलय, विरोधलय, समतोललय यांचें स्वरूप निदर्शित करणें, हें काम उद्बोधक खरें, पण ह्या ठिकाणीं अप्रस्तुत आहे. त्यांची चर्चा मीं अन्य

ठिकाणीं केली आहे. ह्या ठिकाणीं फक्त दोन भावगीतांचीं[१] उदाहरणें देतों. पहिलें गोल्डस्मिथचें :

When lovely woman stoops to folly,
And finds too late that men betray,
What charm can soothe her melancholy?
What art can wash her tears away?
The only art her guilt to cover,
To hide her shame from ev'ry eye,
To give repentance to her lover,
And wring his bosom is—to die.

दुसरें टी. एस्. ईलियटचें :

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

ह्या दोन्ही भावगीतांत आरंभ आणि मध्य सारखेच आहेत. पण त्यांचे शेवट वेगवेगळे आहेत. आतां हीं दोन्ही उदाहरणें लालित्यपूर्ण आहेत ह्याविषयीं दुमत नसावें. तर मग ॲरिस्टॉट्लचें 'संभवनीय म्हणून अपरिहार्य अशा अनुक्रमा'चें जें तत्त्व, त्याचें काय? आणि कदाचित् ॲरिस्टॉट्लला जर ह्या दोन भावगीतांपैकीं एकांतीलच अनुक्रम संभवनीय म्हणून अपरिहार्य वाटत असेल, तर तो दोहोंपैकीं कोणत्या भावगीतांतला? आणि कां? कारण दोहोंमधील अनुक्रम अर्थात् सारखेच अपरिहार्य ठरूं शकत नाहींत. ह्या पेंचावर जरा विचार करावा आणि मग त्या भावगीतांचें लयबद्ध रचना ह्या दृष्टीनें परीक्षण करावें. अशा रचनेंत प्रत्येक भावगीताचा स्वतंत्र असा लय दृष्टोत्पत्तीस येईल. आणि मग आरंभ-मध्य-अंत ह्यांची निष्कारण बुजगावणारी अपरिहार्यता वाङ्मयांत कशी फोल, अप्रस्तुत असते हें पटेल.

वरील उदाहरणांना अनुसरूनच मी स्वतःचें असें हें तिसरें उदाहरण देतों :

When comely lad doth stoop to folly,
And finds too late that girls can jilt,
He slips a coin across the bar,
And orders just, 'One double, please.'

१. हीं वस्तुतः स्वयपूर्ण अशीं भावगीतें नाहींत. पण त्यामुळें विशेष फरक पडत नाहीं.

ह्या तिसऱ्या उदाहरणांतून आणखी एक समस्या निर्माण होईल; आणि 'संभवनीय म्हणून अपरिहार्य अशा अनुक्रमा'ची आणखी तारांबळ उडेल. अर्थात् मानवी मनाच्या प्रक्रियांचे नियम पुरुषांत वेगळे आणि स्त्रींत वेगळे असा सोयिस्कर पर्याय स्वीकारावयाचा असेल तर गोष्ट वेगळी. नाहीं तर—पण हें तिसरें उदाहरण लालित्यपूर्ण नाहीं असा शेरा वाचकांना सहज मारतां यावा!



३ : काव्यांतील नवीनता[१]

आपणां सर्वांच्या सौजन्यानें आणि समकालीन सत्कवींच्या औदार्यानें ३३ व्या मराठी साहित्य संमेलनांतील काव्यशाखेचें अध्यक्षपद आज मला मिळत आहे, ह्याबद्दल मी आपले मनःपूर्वक आभार मानतों. मुख्य साहित्यसंमेलनाच्या पोटीं अनेक शाखासंमेलनें जन्माला येण्याचा हा पहिलाच प्रसंग आहे. साहित्यांतील प्रमुख प्रकारांचीं विवक्षित वैशिष्ट्यें, त्यांचीं बदलतीं स्वरूपें आणि त्यांतील निरनिराळ्या लेखकांचे प्रतिभाधर्म नीट डोळ्यासमोर यायला संमेलनांतील ह्या वाङ्मयीन विभागांची एका अर्थानें खास मदत होणार आहे. मुख्य साहित्य-संमेलनाच्या मोठ्या पसाऱ्यांत ज्या गोष्टींची दखल घेणें अवघड होतें, त्या गोष्टींना ह्या असल्या मर्यादित शाखासंमेलनांत जरा विस्तारानें दृष्टीखालून घालण्यास वाव मिळणें शक्य व्हावें. त्या त्या वाङ्मयप्रकारांतील आजचे विचार व उद्यांचीं ध्येयें, आजच्या कृति व उद्यांच्या आकांक्षा, आजचा आशय व उद्यांचा आविष्कार इत्यादि अनेक प्रश्नांची चर्चा संमेलनाच्या ह्या असल्या पोटविभागांतून अधिक सोयिस्करपणें तद्वत् अधिक आस्थेनें व्हावी, अशीच सर्वांची अपेक्षा असणार. अर्थात् काव्यशाखेबाबतहि तीच अपेक्षा ओघानेंच येते. इतकेंच नव्हे तर काव्याचें परिचित स्वरूप, निदान सकृद्दर्शनीं तरी, सध्यां थोडेंसें बदलूं पहात आहे. त्यामुळें लघुकथा सोडल्यास इतर प्रकारचें वाङ्मय वाचणाऱ्यांपेक्षां कविता वाचणाऱ्यांच्या जिज्ञासेला जरा निराळी धार आली आहे असें वाटतें. कविता-लेखन आणि कवितावाचन ह्या दोनहि उद्योगांत जुन्या प्रश्नांची फेरतपासणी करीत नवीन प्रश्नांची, ते खरोखर नवीन असलेच तर, तोंडओळख करून घ्यावयाची आहे. हें काम कितपत सोपें वा कठीण आहे हा प्रत्येकाच्या कुवतीचा प्रश्न असूं शकेल; मात्र तें महत्त्वाचें आहे ह्याबद्दल निदान येथें जमलेल्या मंडळींत तरी दुमत नसावें. कारण वाङ्मयाचें स्वरूप पूर्ण सचोटीनें, कणखर

१. महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाच्या ३३ व्या अधिवेशनांत काव्यशाखेच्या अध्यक्ष-पदावरून केलेलें भाषण. मुंबई, १३ मे १९५०.

काटेकोरपणानें आणि समंजस काटकसरीनें जितकें काव्यांत व्यक्त होतें तितकें तें इतर वाङ्मयप्रकारांत क्वचित्‌च होतें. ह्यामुळें काव्याचा आस्वाद आणि काव्य-तत्त्वाची चर्चा हीं दोन्ही, आपआपल्या विशिष्ट क्षेत्रांतच नव्हे, तर समग्र साहित्याच्या क्षेत्रांतहि, एका व्यापक अर्थानें उपकारक होतात. असा हा उपकारक उपक्रम कवि आणि काव्याचे रसिक टीकाकार आपणांपुढें सादर करणार आहेत. माझें काम फक्त त्या उपक्रमाचें सूत-उवाच करण्याचें आहे.

काव्यशास्त्रासंमेलनाच्या आजच्या कार्यक्रमाचें असें सूत-उवाच करतांना एकदोन अडचणी जाणवतात त्यांचा प्रथमच उल्लेख करून ठेवतों. कविता-लेखक जेव्हां स्वतःच काव्यास्वादाला किंवा काव्यतत्त्वचर्चा करायला प्रवृत्त होतो, तेव्हां त्या उपक्रमांत प्रच्छन्न रीतीनें आपल्या लेखनाचें समर्थन तर आपण करीत नाहीं ना, अशी धास्ती त्याला सतत वाटत राहते. दुसरें म्हणजे काव्यांत प्रकट होणारी मनोवृत्ति काव्याच्या रसिक किंवा तात्त्विक चिकित्सेंत उपयोगीं पडेलच असें हमखास सांगतां येत नाहीं. उलट, ही मनोवृत्ति अशा चिकित्सेंत कधीं दिशाभूल करणारी तर कधीं पूर्णपणें अप्रस्तुतहि ठरण्याचा संभवच जास्त. ह्या आणि ह्यासारख्याच इतर कांहीं गोष्टी गृहीत धरूनच आपण माझ्या सूत-उवाचाकडे बघावें.

थोड्या वेळापूर्वी मी सध्यां काव्यांत होत असलेल्या बदलाचा उल्लेख केला. त्या बदलाच्या अनुषंगानें अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. त्यांतील कांहीं प्रश्न कालांतरानेंच सुटणें शक्य आहे. कांहींचा विचार आज चाचपडत मला करावयाचा आहे. ह्या संबंधांत आधुनिक कवितेबद्दल सकारण वा अकारण पसरलेले गैरसमज दूर करावे अशी एक कल्पना मला सुचविली गेली. पण कवितेच्याच नव्हे तर इतर कुठल्याहि बाबतींत गैरसमज, मग ते सकारण असोत वा अकारण असोत, काढून टाकण्याचा प्रयत्न फारसा फलदायक होत नाहीं. शिवाय सगळ्याच आधुनिक काव्याबद्दल असे गैरसमज फारसे प्रचलित आहेत, असें म्हणतां येत नाहीं. हें जर खरें असेल तर लगेच आधुनिक काव्य आणि नवीन काव्य असा फरक आपणांस सुचेल; आणि काव्यांत नावीन्य कशानें येतें यासंबंधीं आपण विचार करूं लागाल. ह्या नवीनतेचें स्वरूप अर्थात् आधुनिकतेच्या स्वरूपाहून निराळें असावें असेंहि म्हणण्याकडे आपला कल व्हावा. कारण आधुनिकता ही कालसापेक्ष आहे, तर नवीनता ही प्रतिभा किंवा काव्यप्रकृतिसापेक्ष आहे, अथवा असावी, असें आपण सुचवूं शकाल. प्रत्येक काव्यकृति ही तत्तत्कालानुसार आधुनिक असते. तुकारामाच्या

काळीं त्याचे अभंग जितके आधुनिक होते तितकेच माधवराव पटवर्धनांच्या काळीं त्यांचे गझल आधुनिक होते. ह्या आधुनिकतेचें स्वरूप समकालीन विचार-भावनासृष्टीवर तद्वत् प्रचलित भाषा व आविष्कारपद्धति यांवर अवलंबून असतें. अशा आधुनिकतेचा अभ्यास म्हणजे एक पक्षीं समाजाच्या वैचारिक अथवा सांस्कृतिक इतिहासाचा आढावा आणि दुसऱ्या पक्षीं भाषेच्या स्थित्यंतरांचा तक्ता. दोहोंतहि दृष्टि ऐतिहासिक. सामाजिक इतिहासकार आणि भाषाशास्त्रज्ञ असलेल्या विद्वानांचा तो विषय. त्याचें आकलन अनेक प्रकारें उपयुक्त असतें. मात्र त्यांतून काव्यांतील नवीनतेचें गमक आपल्या हातीं येण्याचा फारसा संभव नाहीं.

विचारभावनांच्या दृष्टीनें काव्यांत तत्कालीन सर्वसामान्य सुविद्य आणि सुसंस्कृत मनाचेंच प्रतिबिंब पडलेलें असतें. तात्त्विक नावीन्य, नवें ज्ञान कुठल्याहि कवीला साधणें अशक्य आहे; मग तो कवि कितीहि मोठा असो. त्या त्या काळांतील विचारवंतांनीं प्रसृत केलेलें नवें ज्ञान कवि फक्त आपलेंसें करूं शकतो. समकालीन समाजांतील वैचारिक व इतर क्षेत्रांतील पुढाऱ्यांचे फक्त पडसाद फार तर तो उमटवूं शकेल. आजहि रसेल किंवा व्हाइटहेडचें काम कुठलाहि कवि करूं शकणार नाहीं. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रांत कवीची जी स्थिति तीच विचारांच्या, बुद्धीच्या अथवा कृतीच्या इतर सर्व क्षेत्रांत. केशवसुतांच्या 'तुतारी'चा सूर आणि समर्थ रामदासांच्या 'वन्हि तो चेतवावा रे, चेतवीतांचि चेततो' ह्यांतील प्रेरणा कालानुसार आधुनिक वा जुन्या असल्या तरी त्यांतलें नावीन्य एकाच रंगाचें. अनिलांच्या 'निर्वासित चिनी मुलास' ह्या प्रदीर्घ काव्यांतील साम्राज्य-संघर्षविषयक परिच्छेद जितके आधुनिक, तितकेच आपल्या पोवाड्यांतील हिंदु-यवन संघर्षाचे चौक आधुनिक; आणि मोरोपंतांच्या 'महाभारता'पेक्षां बोरकरांनीं लिहूं घातलेलें महात्मा गांधींच्या जीवनावरलें महाकाव्य निराळें झालेंच तर तें त्यांतील वर्ण्य विषयाच्या आधुनिकतेमुळें. पण ह्या निराळेपणांत काव्यात्म नावीन्य असेलच किंवा नाहीं ह्याचें निदान किमान पक्षीं त्यांतील आधुनिकतेवरून खास करतां येणार नाहीं.

काव्यांतील आधुनिकता आणि नावीन्य ह्यांचा हा मुद्दा जरा निराळ्या शब्दांत मांडतां येईल. तसा तो मांडायला नावीन्याच्या बाजूनें विचार करूं. कवितेंत नावीन्य कसें येऊं शकेल? प्रथमतः अर्थात् तें शब्द किंवा वृत्तयोजनेनें आणतां येईल. एका अर्थानें ज्ञानेश्वरींतील भाषेपेक्षां रेव्हरंड टिळकांची भाषा नवीन आहे; त्याचप्रमाणें बालकवींच्या चंद्रकांतापेक्षां रविकिरणमंडळाचीं वृत्तें नवीन

आहेत; आणि त्याहिपेक्षां मुक्तछंद आणखी नवीन. आविष्कारपद्धतींतील अशा ह्या नावीन्यानंतर कवितेंतील विषयीभूत विचार-भावनांचें नावीन्य एक प्रकारें शक्य आहे. संतकाव्यांतील ऐहिक-पारलौकिक अथवा मर्त्य-अमर्त्य तत्त्वांच्या संघर्षापेक्षां साम्राज्यवाद आणि लोकशाही यांतील द्वंद्व किंवा वर्गकलह ह्यांत अधिक नावीन्य. शाहीराच्या शृंगारदृष्टीपेक्षां रविकिरणमंडळाची शृंगारदृष्टि जरा नवीन भासावी. काव्यांतील नवीनतेच्या अशा प्रकारांचा जरा जास्त विचार केला तर आपणांस सहज आढळून येईल कीं ह्या प्रकारांचे रंग आधुनिकतेशीं मिळतात. शब्दांचें स्वरूप, त्यांचे ध्वनि आणि घडण हीं कालाबरोबर बदलत असतात; आणि हा बदल काव्यांत आपोआपच प्रतिबिंबित होत असतो. त्याचप्रमाणें जीवनौघाबरोबर मानवी विचारहेतु व भावनाविषय हेहि बदलत जातात; आणि हाहि बदल आपोआपच काव्यांत प्रतिबिंबित होत असतो. काव्यांत प्रतिबिंबित होणारे हे बदल, क्रिया आणि प्रतिक्रिया अशा दोनहि पद्धतींनीं आपलें अस्तित्व प्रकट करतात. पण त्याबद्दल विस्तृत चर्चा करण्याची जरुरी नाहीं. ह्या ठिकाणीं फक्त एवढेंच सांगायचें कीं ह्या बदलांचें खरें नातें आधुनिकतेशीं जुळतें, काव्यांत अभिप्रेत असलेल्या नावीन्याशीं नाहीं. थोडक्यांत म्हणजे आधुनिकता ही बव्हंशीं अपरिहार्य असते; उलट नावीन्य हें नेहमीं अनपेक्षित असतें. म्हणूनच केशवसुतांच्या युगांतील केशवसुत हे पहिले आणि इतर नंतरचे आधुनिक कवि. पण प्रतिभाधर्मानें खरा नवीन कवि फक्त एकच; पहिला आणि शेवटचाहि: तिशीच्या आंत दिवंगत झालेले बालकवि ठोमरे. असो.

काव्यांतील नावीन्य आणि आधुनिकता ह्या वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत हा आपला मुद्दा. त्यावर आधुनिकता म्हणजे नावीन्य नाहीं हें क्षणभर गृहीत धरून कवितेंत नावीन्य कशानें येतें हाच प्रश्न पुन्हा सुचतो. त्या प्रश्नाचा उलगडा करण्याच्या प्रयत्नांत मी काव्याबाबत एक विचारसरणी भीत भीत आपणांपुढें ठेवणार आहें. ह्या विचारसरणीला थोडक्यांत भावनानिष्ठ समतानतेची विचारसरणी—a theory of emotional equivalences—म्हणूं या. ह्या विचारसरणीविषयीं चार शब्द सांगण्यापूर्वी आधुनिकता आणि नावीन्य ह्यांवर विज्ञानक्षेत्रांतला एक दाखला देऊन ठेवतों. तो मनाशीं बाळगला तर माझ्या विवेचनांत कदाचित् अधिक स्पष्टता येईल. विज्ञानक्षेत्रांतील Applied Science म्हणजे काव्यांतील आधुनिकता आणि नवीन उपपत्ति म्हणजे काव्यांतील नावीन्य. विज्ञानांतली नवी उपपत्ति म्हणजे नवीन समीकरणें; काव्यांतील नावीन्य म्हणजे नवीन भावनानिष्ठ

समतानता किंवा new emotional equivalences. अर्थात् हा दाखला तारतम्यानेंच घ्यायचा एवढा इशारा देऊन भावनानिष्ठ समतानतेकडे वळतों.

काव्यांतील नावीन्याचें स्वरूप कळायचें म्हणजे अगोदर काव्यांतील अनुभूतीचें स्वरूप तपासलें पाहिजे. अनुभूतीच्या ह्या स्वरूपाला अनुलक्षूनच काव्यांत नावीन्य उत्पन्न होत असलें पाहिजे. अनुभूतीच्या ह्या स्वरूपांत नावीन्याला जेथें जागा तेथेंच काव्यांतल्या नावीन्याचा संभव; इतरत्र सुतराम् नाहीं. आतां काव्यांतली अनुभूति म्हणजे कवीची अनुभूति. तिचीं व्यवच्छेदक लक्षणं कोणतीं ? तुलनेनें त्यांचा अंदाज लागावा. तत्त्ववेत्त्यांच्या मानानें ह्या अनुभूतींत तत्त्वज्ञानाची शक्यता फारच कमी. आइन्स्टाइनसारख्या शास्त्रज्ञांच्या मानानें तिच्यांतली विज्ञानदृष्टि जवळजवळ आंधळीं. एखाद्या कर्मवीराच्या मानानें तिच्यांतील कृतिप्रेरणा व तदंतर्गत परिस्थितीचें आकलन जवळ जवळ शून्यच. खरोखर म्हणजे कुठल्याहि सर्वसामान्य मनुष्यापेक्षां कवीजवळ बुद्धि, भावना वा कर्तृत्व ह्यांचें भांडवल सहसा अधिक नसतें. मग कवीच्या अनुभूतींतलें काव्य असतें तरी कशांत ? तर त्याच्या अनुभूतींतील भावनानिष्ठ समतानतेंत, emotional equivalence-मध्यें. कवीच्या अनुभूतींत आणि श्रेष्ठ तत्त्वज्ञ अथवा शास्त्रज्ञापासून तों अगदीं सर्वसामान्य स्त्रीपुरुषांपर्यंत सर्व इतर व्यक्तींच्या अनुभूतींत एकच व्यवच्छेदक फरक असतो. तो म्हणजे कवीच्या अनुभूतींत नेहमीं दोन पदें असतात, आणि त्यांपैकीं एक पद हें अध्याहृत असतें. जें पद अध्याहृत नसतें, प्रत्यक्ष असतें, तें कवींत आणि इतर व्यक्तींत बव्हंशीं सारखेंच असतें. कवीच्या बाबतींत जें पद अध्याहृत असतें तें इतरांच्या बाबतींत मुळीं अस्तित्वांतच नसतें. ही गोष्ट प्रथम मी सांकेतिक रीतीनें मांडतों. समजा, एक कवि आणि एक कवि नसलेली व्यक्ति **अ** ह्या घटनेचा अनुभव घेत आहे. येथें कवि नसलेल्या व्यक्तीची अनुभूति **अ'** अशा स्वरूपांत आपणांस संपूर्णतया वर्णन करतां येईल. पण कवि असलेल्या व्यक्तीची अनुभूति वर्णन करतांना तेवढ्यावर भागणार नाहीं. तर **अ'=ब'** असें तिचें वर्णन करावें लागेल. ह्यांतील **अ'** हा समोर असलेल्या **अ** ह्या घटनेचा परिणाम; आणि **ब'** हा अध्याहृत अशा **ब** ह्या घटनेचा परिणाम. कवि नसलेल्या व्यक्तीच्या अनुभूतीची सारी मदार **अ**वर आहे. उलट, कवि असलेल्या व्यक्तीच्या अनुभूतीची सारी मदार =**ब** ह्या पदावर आहे. ह्याप्रमाणें कुठल्याहि एका **अ'** पदाची दुसऱ्या एका **ब'** ह्या पदाशीं भावनात्मक समतानता (emotional equivalence) स्थापित करणें हेंच कवीच्या अनुभूतीचें व्यवच्छेदक लक्षण.

कवीच्या विशिष्ट अनुभूतीचें स्वरूप **अ'=ब'** असें असतें त्याचें एक साधें उदाहरण म्हणजे उपमा. लुकलुकणारी तारका पाहिली म्हणजे लुकलुकणारी तारका एवढीच कवि नसलेल्या व्यक्तीची अनुभूति. पण लुकलुकणारी तारका=अर्ध्या-मुर्ध्या तंद्रींतली बालिका असें स्वरूप ज्या अनुभूतीचें ती कवीची अनुभूति. म्हणून तिचा आविष्कार "तंद्रींतच अर्ध्या मुर्ध्या। लुकलुकते ताराराणी" असा बालकवींच्या काव्यपंक्तींतला. ह्याच ठिकाणीं भावनानिष्ठ समतानतेंतली एक महत्त्वाची गोष्ट स्पष्ट व्हावी; ती ही कीं भावनानिष्ठ समतानतेंतल्या (emotional equivalence मधल्या) दोन पदांपैकीं कुठल्याहि एका पदाला अलग रीत्या फारशी किंमत नसते. **अ'=ब'** ह्या समीकरणांतील **अ'** किंवा **ब'** ह्या पदांत अलगरीत्या गद्य कदाचित् असेल, पण काव्य नाहीं. हें सारें काव्य त्या दोन पदांमधल्या '=' ह्या बरोबर चिन्हांत आहे. लुकलुकणाऱ्या तारकेंतून ऐकूं येणारा भावनासूर आणि अर्ध्यामुर्ध्या तंद्रींतल्या बालिकेच्या स्वप्नांतला भावनासूर हे अलग रीत्या कितीहि आल्हादकारक असले तरी त्यांत काव्य नाहीं. हें काव्य उत्पन्न होतें तें ह्या दोन सुरांत समतानता (equivalence) प्रस्थापित केल्यानंतर.

कवीची अनुभूति म्हणजे भावनानिष्ठ समतानतेची (emotional equivalences ची) प्रस्थापना. आणि कवीच्या प्रतिभेचें कार्य म्हणजे विश्वांतल्या निरनिराळ्या घटकांतून अशा तऱ्हेच्या भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) निर्माण करणें. हें कार्य साध्या यमकापासून तों दोन अमूर्त भावना-विश्वांच्या समतानतेपर्यंत अनेकविध प्रकारांत होत असतें. ह्या सर्व प्रकारांची विस्तृत छाननी येथें अप्रस्तुत आहे. त्याचप्रमाणें अशा तऱ्हेची भावनानिष्ठ समतानता कशी साधली जाते त्या प्रक्रियेचें विश्लेषणहि ह्या ठिकाणीं करण्याचें प्रयोजन नाहीं. याखेरीज आणखी इतर प्रश्न उद्भवतात ते फक्त आपणांपुढें नमूद करीत आहें. भावनानिष्ठ समतानतेंतील पदें एकमेकांवर कसे व काय परिणाम करतात; निरनिराळ्या भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivaleces) एकमेकांत कशा रीतीनें मिसळतात अथवा संलग्न होतात; प्रचलित भावनानिष्ठ समतानतांचा (emotional equivalencesचा) काव्याला कुठें फायदा होतो व कुठें तीं जाचक ठरतात; भावनानिष्ठ समतानता साधण्याचा सोपा मार्ग कोणता आणि कठीण कोणता, व कां; संवयीची भावनानिष्ठ समतानता आणि अपरिचित भावनानिष्ठ समतानता ह्यांतला दुवा कसा भरायचा; भावनानिष्ठ समतानतांचें positive आणि negative स्वरूप वगैरे असे हे कांहीं प्रश्न आहेत. ते आपणांपुढें

एवढ्यासाठीं ठेवीत आहें कीं त्यावर विचार करण्यास आपणांसारख्या रसिक तत्त्वचिकित्सकांची मला मदत व्हावी.

कवीच्या अनुभूतीचें स्वरूप **अ' = ब'** असें असतें. कवीची प्रतिभा म्हणजे भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalence) प्रस्थापित करणारी शक्ति, हें जर आपण मान्य केलें, तर तदनुरोधानें काव्यांतील नवीनतेचें स्वरूपहि आपणांस ठरवितां येईल. भावनानिष्ठ समतानता ही जर काव्यात्म अनुभूतीची खूण, तर तिच्यांतलें नावीन्य म्हणजेच काव्यांतलें नावीन्य हें ओघानेंच आलें. तेव्हां अनुभवाच्या निरनिराळ्या पदांतून, घटकांतून पूर्वी न बांधल्या गेलेल्या, नवीन अशा भावनानिष्ठ समतानतांची (emotional equivalences) रचना करणें ह्यांतच काव्याचें प्रतिभासापेक्ष नावीन्य असतें, असें मानावयास हरकत नसावी. ह्या नवीन भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) कशा रचल्या जातात? प्रथम सांकेतिक पद्धतीनें सांगतों. **अ' = ब'** ही एक भावनानिष्ठ समतानता समजूं. ह्यांपैकीं **ब'** ऐवजीं **क'** मांडला म्हणजे **अ' = क'** ही नवीनस मतानता (equivalence) निर्माण झाली. त्याचप्रमाणें **ब'** कायम ठेवून **अ'** ऐवजीं **ड'** मांडला, तर **ड' = ब'** ही निराळी समतानता सिद्ध झाली. ह्याच्याहि पुढें जाऊन निरनिराळ्या भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) एकत्र आणून त्यांतून नवीन भावनानिष्ठ समतानता निर्माण करतां येतात. **अ' = ब'** आणि **क्ष' = य'** अशा दोन भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) घेतल्या तर त्या दोहोंतून **अ' : ब' : : क्ष' : य'** अशी एक नवीन भावनानिष्ठ समतानता उत्पन्न करतां येते. अर्थात् काव्य म्हणजे बीजगणित नव्हे. पण तो मुद्दा जरा अंमळशानें विचारांत घ्यायचा आहे. तत्पूर्वी ह्या सांकेतिक वर्णनाला उदाहरणाची जोड द्यायची तर ती बालकवींच्या "अलवार कोंवळें अंग। जशि काय फुलांची मूस" या ओळींतून देतां येईल. ह्या उदाहरणांत 'अलवार कोंवळेपणा', 'अंग', 'फुलें' आणि 'मूस' अशीं चार पदें आहेत. आणि त्या चार पदांतून रचल्या गेलेल्या भावनानिष्ठ समतानतेचें (emotional equivalence चें) नावीन्य फक्त 'मूस' ह्या शेवटल्या एका पदानें साधलें आहे. नाहीं तर माझ्यासारखा कविता-लेखक सवयीच्या समतानतेला (equivalenceला) उचलून लिहून गेला असता: 'अलवार कोंवळें अंग। जशि काय फुलांची रास ॥'.

काव्य म्हणजे बीजगणित नव्हे असें मीं नुकतेंच म्हटलें. त्यानंतर काव्याची उपपत्ति म्हणजे काव्य नव्हे असें सांगण्याची जरूरी नसावी; पण ती आहे. कारण

काव्यांतलें नावीन्य किंवा originality भावनानिष्ठ समतानतेच्या (emotional equivalenceच्या) पोटीं असते असें म्हटलें कीं त्या नावीन्याच्या पोटीं नावीन्याचा हव्यास जन्माला येतो. आणि ह्या हव्यासाचें स्वरूप मात्र बीजगणिती असतें. त्या स्वरूपांतून नवीन भावनानिष्ठ समतानता अथवा emotional equivalence निर्माण केल्याचा भास उत्पन्न करतां येतो. पण हें नावीन्य कृत्रिम असतें; कारण ही भावनानिष्ठ समतानता खोटी असते. कवीची अनुभूति मूलतःच भाषांकित असते. आणि भाषा ही फार फसवी चीज आहे. खरोखरीची भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalence) जशी ती व्यक्त करूं शकते, तशीच--किंबहुना त्याहिपेक्षां अधिक सौकर्यानें--त्या समतानतेचा (equivalenceचा) आभास ती निर्माण करूं शकते. भाषेच्या सफाईदार, सुलभ भुलावणीनें भावनेच्या खऱ्या अनुभवापेक्षां ती अनुभवली जात आहे असें वाटणें हेंच प्रभावशाली ठरतें; आणि भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalence) प्रतिभाधर्म न राहतां कृत्रिम उपमांचा बीजगणिती उपद्व्यापच्च बनूं लागतो. अर्थात् हा कृत्रिमपणा जाणते रसिक सहज ओळखूं शकतात; आणि कुशल चिकित्सकांना विश्लेषणानें तो कविता-लेखकाच्या पदरीं टाकणेंहि कठीण नसतें.

काव्यप्रकृतीचा धर्म सृष्टींतल्या भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) शोधून काढणें. म्हणून नव्या काव्याचें लक्षण नव्या भावनानिष्ठ समतानतांचा (new emotional equivalencesचा) आविष्कार. ह्या आविष्काराचें स्वरूप संकुचित आणि व्यापक अर्थानें उपमा-दृष्टांतासारखें असतें. त्यामुळें ज्या क्षणीं नवी प्रभावी प्रतिमासृष्टि काव्यांत दृष्टोत्पत्तीस येते, त्या क्षणाला काव्याचें एक युग संपून दुसरें सुरू झाल्याची साक्ष पटते. ह्या कार्यांत जुन्या अनुभव-घटकांतून नव्या भावनानिष्ठ समतानता रचणें, त्याचप्रमाणें नव्या अनुभव-घटकांतून जुन्या भावनानिष्ठ समतानतांची मांडणी करणें असा दुहेरी प्रकार होत असलेला आपणांस आढळेल. काव्यांतील नावीन्याला, originalityला ह्याखेरीज दुसरा अर्थ नाहीं. ह्यापुढें जाऊन विचारांचें किंवा तत्त्वज्ञानाचें नावीन्य काव्यांतून अपेक्षिणें म्हणजे काव्यावर अवाजवी सक्ति आहे. त्याकरतां तत्त्वज्ञानी आणि शास्त्रज्ञ यांची कास धरणें अधिक उचित. त्याचप्रमाणें भाषेची घडण अथवा वृत्त-प्रकार यांनीं काव्यांत नवीनता आणलीच्च तर ती अत्यंत मर्यादित आणि बरीचशी तकलुपी. संवेदनांचेंहि केवळ संवेदना या दृष्टीनें नावीन्य काव्य दाखवूं शकत नाहीं; तें काम चित्रकला, गायन इत्यादि इतर कलांचें आहे. आणि शेवटीं प्रेम,

द्वेष, दया इत्यादि विवक्षित भावनांत एखाद्या नव्या तत्सदृश भावनेची भर आजपर्यंत कुठल्याहि कवीला घालतां आलेली नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर भावनेचें स्वरूपच असें आहे कीं, विवक्षित भावनांत अशी भर घालणें ही वस्तुतःच अशक्य गोष्ट आहे. सारांश, संवेदना, भावना, विचार किंवा त्यांचा शब्द-वृत्तबद्ध आविष्कार इत्यादि मानवी मनाच्या कुठल्याहि व्यापारांत खरेंखुरें, निखालस, अंतिम किंवा मूलदृष्ट्या नावीन्य कवीला ओततां येत नाहीं. तो त्याच्या प्रतिभेचा धर्म नव्हे : आणि तें तिचें कार्य नव्हे. फक्त नवें विज्ञान म्हणजे जशीं नवीं समीकरणें, त्याचप्रमाणें नवें काव्य म्हणजे नवीन भावनानिष्ठ समतानता— new emotional equivalences. आज प्रसिद्ध होणाऱ्या कवितांत अशा तऱ्हेच्या भावनानिष्ठ समतानतांचीं उदाहरणें सापडतात कीं नाहीं हें ठरवणें आपणांसारख्या रसिकांचें काम आहे.

येथपर्यंत भावनानिष्ठ समतानतेची (emotional equivalenceची) एक विचारसरणी थोडक्यांत दिग्दर्शित करण्याचा मीं प्रयत्न केला. हें दिग्दर्शन किती ढोबळ आहे, ह्याची जाणीव तर मला आहेच, पण त्याहिपेक्षां अधिक तें किती मोडक्या आणि गचाळ भाषेंत मीं केलें आहे ह्या गोष्टीची आहे. तें असें करण्याच्या धाष्ट्यर्याला मी प्रवृत्त झालों तो केवळ आपणासारख्यांच्या चिकित्सक सहानुभूतीच्या आधारावर आणि आपल्या मदतीनें माझ्या विचारांचा मार्ग उजळला जावा ह्या हेतूनें. शेवटीं, पुनः एकदां आपण मला हें अध्यक्षपद देऊन जो माझा गौरव केलात त्याबद्दल आणि माझें हें सूत-उवाच शांतपणें ऐकून घेतल्याबद्दल मी आपले आभार मानतों.



४ : वाङ्मयीन महात्मता

.१.

सामान्यतः वाङ्मयाचा, विशेषतः परभाषीय वाङ्मयाचा, अभ्यास करीत असतांना, मराठी वाङ्मयाला जागतिक संस्कृतिक्षेत्रांत मानाचें नाहीं तरी निदान नामाचें स्थानहि अजून कां प्राप्त होत नाहीं, याबद्दलचे कांहीं विचार माझ्या मनांत बऱ्याच दिवसांपासून घोळत होते. परवां एका नामांकित आणि मला एका काळीं प्रिय व सदैव आदरणीय अशा महाराष्ट्रीय कवीचा नवा काव्यग्रंथ प्रसिद्ध झाला, त्या निमित्तानें आणि पूर्वीच्या आवडीच्या आठवणीनें मीं त्याचें सर्व काव्य पुन्हा वाचावयास सुरुवात केली. पण लवकरच मला असें आढळून आलें कीं, आतां कुठल्याच पानावर पंधरा मिनिटें स्थिरावें, किंवा कांहीं अगदीं हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्या कविता सोडून दिल्या तर एखादी तरी कविता संपूर्ण वाचावी, असें मला वाटलें नाहीं. या अनुभवानें पूर्वी मनांत घोळत असलेल्या विचारांची पुन्हा स्मृति झाली ; आणि ते तसेच संक्षिप्त व त्रोटक रीतीनें कां होईना, पण एकदां मराठी वाचक-लेखकवर्गापुढें ठेवावे असें वाटलें.

अगदीं प्रथम माझ्या लक्षांत आलेली गोष्ट विरोधाभासात्मक भाषेंत सांगावयाची म्हणजे ही कीं, मराठी वाङ्मय इतकें परपुष्ट आहे कीं तें पूर्णपणें परपुष्ट नाहीं. याचा अर्थ तें एकांगीपणानें परपुष्ट आहे ; एका विशिष्ट परभाषीय वाङ्मयावरच तें पुष्ट झालें आहे. हेंच जर तें तत्सम इतर वाङ्मयांवरहि पुष्ट झालें असतें तर त्याला निराळेंच स्वातंत्र्य लाभलें असतें. पण इतर वाङ्मयांच्या मदतीच्या अभावीं एक वाङ्मय दुसऱ्या वाङ्मयाला कांहीं विवक्षित मर्यादेपर्यंतच उपकारक होऊं शकतें, हा सिद्धांत डोळ्यांआड केल्यामुळें इंग्रजी वाङ्मयाचा आपल्या मराठी वाङ्मयावर जुलूम झाला आहे. इंग्रजी वाङ्मय निःसंशय विविध आणि विपुल आहे. पण फक्त त्याच वाङ्मयाचा अभ्यास केल्यामुळें मराठी लेखकांचें—त्यांत कवीहि आले--लिखाण विशिष्ट चाकोरींतून चालूं लागलें. त्यांचें कल्पनाक्षेत्र कांहीं ठराविक भावना-विचारपद्धतींनीं मर्यादित केलें गेलें. मराठी

वाङ्मय म्हणजे इंग्रजी आत्म्याला मराठी भाषा व जीवन यांच्या रक्तमांसाचें घातलेलें अवगुंठन यापलीकडे कांहीं उरलें नाहीं. इंग्रजीव्यतिरिक्त इतर युरोपीय वाङ्मयांतील लेखकांचा अभ्यास फारच थोड्या मराठी साहित्यिकांनीं केलेला आढळेल. पण त्याची जरुरी आहे; कारण निरनिराळ्या भाषांतील वाङ्मयांत निरनिराळें वैशिष्ट्य असतें व असल्या वैशिष्ट्यांच्या परस्परसंघर्षणानें उत्पन्न झालेल्या अग्नींतूनच स्वतंत्र लिखाणाला तेज प्राप्त होतें.

यावर कांहीं लोक म्हणतील कीं, इंग्रजींतील भाषांतरांच्या द्वारें आम्ही दुसऱ्या वाङ्मयाची ओळख करून घेतों. पण माझा कटाक्ष त्याच्याच विरुद्ध आहे. कारण भाषा ही जीवनाचें प्रतिबिंब असते. जीवनांत ज्या भावना किंवा जे विचार कधींच अनुभविले जात नाहींत त्यांना भाषेंत स्थान मिळत नाहीं. यांतच भाषांतराचें काम दुर्घट कां असतें याचें रहस्य आहे आणि त्याची किमत कमी कां असते याचा उलगडा आहे. उदाहरणार्थ, स्त्रीचा पदर उडणें याला त्यांतील सर्व अर्थ पूर्णपणें सूचित करणारा शब्दसमुच्चय इंग्रजी किंवा इतर परभाषांत सापडणार नाहीं. याचें कारण तो अनुभव, तें दृश्य, व त्याभोंवतालच्या सर्व सहचारी कल्पना (associations) यांचा परकीयांच्या जीवनांत असलेला अभाव. जें अंतर मराठी आणि युरोपिअन लोकांच्या जीवनचित्रांत, अतएव त्यांच्या भाषासंपत्तींत, तेंच निराळ्या प्रमाणानें आणि निराळ्या दृष्टीनें युरोपीय लोकांच्या परस्परसंबंधांत, आपापसांतल्या जीवनचित्रांत आणि म्हणून भाषा व वाङ्मय यांतसुद्धां दृष्टोत्पत्तीस येईल. पण मराठी लेखकवर्गानें फक्त इंग्रजीवरच लक्ष ठेवल्यानें इंग्रजी जीवनांत नसलेले आणि इतर देशांच्या जीवनांत असलेले असे किती तरी विचार-भावना-समुच्चय त्यांना अपरिचित राहतात. भिन्नभिन्न विचार-भावनापद्धतींचें संघर्षण थांबल्यामुळें मराठी साहित्यांत व्यापकता येत नाहीं.

वरील विचार जरा निराळ्या शब्दांत मांडावयाचा तर असें म्हणतां येईल कीं, मराठी लेखक-कविवर्गांतल्या नामांकित व्यक्तींच्याहि, एखाद्या प्रसंगाबद्दल, व्यक्तीबद्दल किंवा आचाराबद्दल होणाऱ्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत निर्जीव 'आवर्त'पणा आलेला आहे. आणि त्यांच्या या प्रतिक्रियांच्या पुढें बहुधा इंग्रजी लेखकांच्या तसल्याच किंवा त्या प्रकारच्या प्रतिक्रियांचेच नमुने असलेले दिसतात. आतां ज्याला इंग्रजीखेरीज इतर जीवनांचा व वाङ्मयांचा थोडा तरी परिचय आहे व ज्याला त्या परिचयानें इंग्रजी लेखकांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रिया किती 'आवर्तित' (stereotyped) असतात याची जाणीव झाली आहे,

त्याला मराठी वाङ्मयसेवकांचे हे एकमेवाद्वितीय आदर्श किती हानिकारक आहेत त्याची पूर्ण कल्पना येते. पण इंग्रजी वाङ्मयावरील त्यांच्या या घातक अवलंबित्वा-मुळेंच त्याचे परिणाम किती अनिष्ट होतात, हें त्यांना यथार्थतेनें समजावून सांगणें अशक्य होऊन बसलें आहे. इंग्रजी वाङ्मय आणि जीवन यांतील या प्रगमनशून्य परंपरेमुळें मराठी लेखकांच्या नैसर्गिक कल्पनात्मक शैथिल्यांत एकसारखी भरच पडत आहे. तें शैथिल्य घालवून त्याऐवजीं उदात्त, स्वतंत्र जिवंतपणा त्यांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत यावयास इंग्रजीखेरीज एका तरी अन्य वाङ्मयाचा व भाषेचा अभ्यास फार आवश्यक आहे. त्यामुळें विचार-भावना-कल्पनांची तराजू इंग्रजीच्या बाजूलाच जी आज पूर्णपणें कलली आहे तींत दुरुस्ती होईल. यावर जर कोणी म्हणेल कीं, हें तत्त्व सांगावयाला सोपें पण आचरण्यास कठिण आहे, तर त्याला एवढेंच सांगतां येईल कीं प्रयत्न करून पाहावा. आणि श्रेष्ठ दर्जाचें मराठी वाङ्मय निर्माण करण्याची खरी सोत्कंठ महत्त्वाकांक्षा असेल तर लगेच दिसून येईल कीं, परभाषेचा अभ्यास ही गोष्ट—विशेषतः एकदां इंग्रजी समजत असल्यानंतर—वाटते तितकी अवघड नाहीं.

वरील संकुचितपणाचें दुसरें उदाहरण म्हणजे आपल्या टीकाकारांची इंग्रजी टीकाकारांवरील भिस्त! कोठलाहि मराठी टीकाकार घ्या, वाङ्मयाचें विवेचन करतांना इंग्रजी उताऱ्यांची कास धरल्याशिवाय त्याचें भागत नाहीं. त्यामुळें जणुं काय तें विवेचन विद्वत्तापूर्ण झालें आहे असें टीकाकारालाच नाहीं तर वाचकांनाहि वाटतें! जे टीकाकार प्रत्यक्ष उतारे घेत नाहींत त्यांच्याहि टीकाविचारांचा प्रभाव सामान्यतः इंग्रजी टीकाकारांच्या धर्तीवरच वाहतो! स्वतंत्र विचारानें तत्त्वें ठरवून जर मराठी टीकाकार लिहीत असतील तर दुसऱ्या कोणत्याहि देशांतील वाङ्मयटीकाकारांपेक्षां त्यांच्या लेखांत अधिक इंग्रजी उतारे कां असावे? आपल्या टीकाकारांच्या या प्रवृत्तीचा मोठा दुष्परिणाम म्हणजे इंग्रजी टीकाकारांचीं टीकातत्त्वें म्हणजे जणुं काय वेदवाक्यें होऊन बसलीं आहेत! आणि वस्तुस्थिति अशी आहे कीं, वाङ्मयीन किंवा एकंदर ललित कलांच्या टीकाशास्त्रांत इंग्रजी टीकाकारांइतके तात्त्विकदृष्ट्या अविश्वसनीय टीकाकार दुसरे कोणी नाहींत.

फक्त इंग्रजी जीवनपद्धति, वाङ्मय व भाषा यांवरच पोसलेली आमची परभृत विचार-भावनासरणी आणि तज्जन्य कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा निर्जीव 'आवर्त'-पणा यांमुळें मराठी वाङ्मयाला बाहेर मान मिळणें दुरापास्त झालें आहे. माझा खरा कटाक्ष यांतील 'परभृतते'वर नसून कल्पनात्मक प्रतिक्रियांच्या 'आवर्त-

पणा'वर आहे. कल्पनात्मक प्रतिक्रियांतील विविधतेचा अभाव या एका अर्थानेंच खरोखर आमचें वाङ्मय 'व्यापक' नाहीं. पण मराठी साहित्यिक अलीकडे वाङ्मयांतील 'व्यापकपणा'चा एक निराळाच अर्थ करतांना मीं ऐकिलें आहे. त्यांचा प्रयत्न जीवनानुभवाची क्षेत्रमर्यादा प्रादेशिक दृष्टीनें किंवा खालच्या वा वरच्या सामाजिक थरांच्या दृष्टीनें अधिक विस्तृत करण्याचा आहे. माझ्या कानांवर आलेली गोष्ट जर खरी असेल तर, खरोखर प्रतिभासंपन्न असलेले एक लेखक कोळीकुणब्यांच्या झोपड्यांत जाऊन त्यांच्या जीवनक्रमाचें निरीक्षण करण्याचा अट्टाहास करीत आहेत. आतां जीवनानुभवाच्या क्षेत्रमर्यादा वरील दोनहि, म्हणजे आडव्या व उभ्या, रीतीनें विस्तृत असणें हें वाङ्मयदृष्ट्या किती महत्त्वाचें आहे हें सर्वांस समजतें. पण या विस्तृततेबद्दल दोन गोष्टी ध्यानांत ठेवल्या पाहिजेत. प्रथमतः ही विस्तृतता कृत्रिम किंवा बाहेरील प्रयत्नानें आणलेली असेल तर ती हिणकसच असते; इतकेंच नाहीं, तर ती दिशाभूल करणारी अतएव त्याज्य आहे. ही विस्तृतता लेखकाच्या दैनंदिन कार्यक्रमाच्या स्वाभाविक परिपक्वतेंतून वा दैवाच्या सुविलास-दुर्विलासांच्या ओघांतून आपोआप आली असेल, तरच ती त्याच्या लिखाणास उपकारक होऊं शकेल. ही अनुभवविस्तृतता अंतर्निष्ठ असली पाहिजे. उदाहरण घेऊन हा विरोध किंवा फरक सांगावयाचा तर अनुभव वेंचण्याकरितां पृथ्वीपर्यटन करावयास निघालेल्या प्रवासीबुवाच्या व पोटाकरितां वणवण करीत दुपारची वेळ कशी जाईल याच्या सदैव चिंतनांत ज्याला आपोआप पृथ्वी पालथी घालावी लागते अशा फकिराच्या अनुभवांत जो फरक असतो तोच फरक इथेंहि असतो असें म्हणतां येईल. एक अनुभव वेंचण्याकरितां फिरतो, तर दुसरा फिरण्यांत अनुभव वेंचतो. पहिल्याच्या परडींत रंग कदाचित् असेल, पण गंध खास नसतो; दुसऱ्याच्या परडींत रंग आणि गंध यांचें जिवंत मीलन असतें.

जीवनानुभवांचें क्षेत्र विस्तृत करण्याच्या या फोल प्रयत्नांच्या मुळाशीं जी कल्पना आहे तीच वस्तुतः भ्रामक व चुकीची आहे. अनुभवांच्या व्यापकतेवर किंवा विस्तृतपणावर नव्हे, तर त्यांच्या सजीव तीव्रतेवर वाङ्मयाचा दर्जा अवलंबून असतो. प्रादेशिक मर्यादा किंवा सामाजिक मर्यादा किती कां संकुचित असेनात, अनुभवांतलें चैतन्य, कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण जिवंतपणा जर लेखकाच्या ठायीं वसत असेल, तर त्याला वाङ्मयांत उच्च स्थान प्राप्त होईल. आणि या ठिकाणीं आपण खरोखर मराठी वाङ्मयांतील एका पराकाष्ठेच्या उणीवेला हात

घालीत आहेत. कोणताहि प्रसंग, कोणतीहि भावना किंवा कसलाहि विचार मराठी लेखक-कविवर्गाच्या मनांत हल्लकल्लोळ करून सोडीत नाहीं. प्रेमविषयक कविता घ्या किंवा सामान्यतः इतर ललित वाङ्मय घ्या, त्यांत लेखक किंवा कवि संतापून किंवा आनंदून, त्वेषानें किंवा तन्मयतेनें विश्वाच्या गाभ्याला हात घालीत असल्याचें दिसत नाहीं. फक्त एखादी शिळी कल्पना, पदलालित्य, भावनांचा गुळगुळीतपणा आणि विचारांचा निर्जीवपणा हींच आपणांस त्यांच्या वाङ्मयांत पाहावयास सापडतील. संकुचित अनुभवांत उगम पावून पण त्या अनुभवांना झपाट्यानें ओलांडून विश्वतत्त्वांच्या अगाध वातावरणांत स्वैर, तुफान संचार करणारी प्रगमनशील सामर्थ्यवान् उत्तुंग प्रतिभा मराठी वाङ्मयावर आपली गोड प्रभा अजून पाडीत नाहीं.

जीवनानुभवांची विस्तृतता नव्हे, तर तदुद्भूत विचारांची व भावनांची सखोलता ही वाङ्मयीन यशाची किल्ली आहे. पण अशा तऱ्हेची सखोलता, "Profondita dell' anima", "Largeness of soul" आमच्या लेखक-कविवर्गांत अजून दिसत नाहीं. कोणतीहि भावना किंवा विचार त्यांना वेड लागेपर्यंत भंडावून सोडीत नाहीं. कोणताहि प्रसंग त्यांना विश्वघटनेच्या तत्त्वाशीं टक्कर घ्यायला भाग पाडीत नाहीं. अमुक एका कल्पनेनें त्यांचें सर्व मन भारून गेलें आहे, त्यांच्या शरीरांतील अणुरेणु कंपित झाला आहे, असें होत नाहीं. अमुक एक दृश्य पाहून विश्वाच्या गुप्त रहस्याबद्दल ते बेफाम उद्विग्न किंवा समाधिपूर्ण निरामय झालेले आपणांस आढळणार नाहींत. कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत विविधता नसून आवर्तता! आणि त्या आवर्तित प्रतिक्रियांतसुद्धां असला पोचटपणा!

कल्पनात्मक प्रतिक्रियांची विविधता व तीव्रता—"Profondita dell' anima", "Largeness of soul", वाङ्मयांतील 'महात्मता'—या सर्वांचा अभाव हेंच या लेखाच्या पहिल्या छेदकांत दिलेल्या अनुभवाचें कारण होय. कृत्रिम सखोलतेचा कितीहि उसना आवेश आणला, तरी नैसर्गिक विचार-भावनांचा उथळपणा फार काळ लपूं शकत नाहीं, हें सोदाहरण—विशेषतः कवितांचीं उदाहरणें घेऊन—स्पष्ट करावेंसें वाटतें. पण या लेखाची विषयमर्यादा निश्चित असल्यामुळें तें करण्याला अवसर नाहीं. तथापि एवढें म्हणावयास हरकत नाहीं कीं, या वस्तुस्थितींतच मराठी वाङ्मयाच्या हीनतेचें बीज आहे.

वरीलप्रमाणें कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचें रहस्य न सापडल्यामुळें मराठी साहित्यिक

भलभलत्या कल्पनांना बळी पडत आहेत. एक महाराष्ट्रीय लेखक जीवनाचें यथार्थ वर्णन करण्याचा उपदेश करतो, तर दुसरा एक विद्वान् लेखक साहित्य-संमेलनाच्या अधिकृत स्थानावरून सांप्रतच्या महाराष्ट्राला स्वातंत्र्याची ललकारी सुनावण्याचें कवींचें कार्य आहे असें प्रतिपादितो. जिवंत कल्पनात्मक प्रतिक्रियांतून आपोआप दरवळणारा नावीन्य-सुवास न लाभल्यामुळें गायनयोग्य वृत्तें, कृत्रिम भाषासौंदर्य, केव्हां केव्हां कुणबाऊ भाषेचा किंवा प्रादेशिक भाषासंप्रदायाचा अवलंब, प्रादेशिक जीवनांतील क्षणभंगुर नवलाईपूर्ण प्रसंग, बेचव कुतूहलनिर्मित खोट्या नाण्यांसारख्या निनादरहित किंवा परदेशीय नाण्यांसारख्या निर्मूल्य पण दिखाऊ कल्पना, विचार—अशा एक नाहीं दोन, वाङ्मयाच्या कित्येक बहिरंगांचा किंवा उपांगांचा अर्क काढण्याचा प्रयत्न आमचे वाङ्मयसेवक करतात. पण खरें नावीन्य असें लाभणार नाहीं. विचार व भावना यांच्या दुर्दमनीय, संतत, खळाळीच्या लाटांवर प्रवाहानुरूप उसळणारा, प्रतिक्षणाला निराळें मनोहारित्व धारण करणारा शुभ्र फेस म्हणजेच चिरकालिक नावीन्य! असल्या नावीन्यालाच शेक्सपिअरनें केलेलें क्लिओपाट्राचें वर्णन लागू पडतें :

> Age cannot wither her nor custom stale
> Her infinite variety

जोंपर्यंत बौद्धिक व हार्दिक निस्सीम तादात्म्य म्हणजे काय, आत्मिक विचार-भावनांचें तुमुल युद्ध म्हणजे काय, याची जाणीव महाराष्ट्रीय लेखकवर्गाला नाहीं, तोंपर्यंत त्याच्या लिखाणाला मान मिळणार नाहीं. आणि त्याला अशी जाणीवच नाहीं याची खात्री सांप्रत प्रसिद्ध होणाऱ्या शेकडों कविता सहज पटवितील. त्यांपैकीं बहुतेकांत जी काय एक कल्पना असते, ती पहिल्या दोनचार ओळींत संपते आणि नंतर निरनिराळे दृष्टान्त सुरू होतात! महाराष्ट्रीय लेखकवर्गाचा आपल्या लेख्य विषयाशीं बाहेरून संबंध असतो, याबद्दल कवितेपुरती तरी साक्ष एकवार त्यांतील यमकांकडे दृष्टि टाकली म्हणजे पटेल. लेखक वरील उदात्त अर्थानें आणि पूर्ण सत्यतेनें समरस झाला, म्हणजे इतर उपाधींकडे तो लक्ष देत नाहीं. तरी देखील त्याच्या लेखनाला आकर्षकत्व प्राप्त होतें. आणि हें आकर्षकत्व वाङ्मयांतल्या प्रधान अंगावर अधिष्ठित असल्यामुळें तें नाहींसें होण्याची भीति नसते.

प्रस्तुत लेखांत फक्त दोनच अत्यंत महत्त्वाचे विचार मांडावयाचे आहेत. एक, केवळ इंग्रजी जीवन व भाषा यांच्या नमुन्यावर उभारलेली आणि म्हणून

कुचकामाची असलेली विचारभावनासरणी व त्यामुळें मराठी लेखनांत आलेला कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा संकुचितपणा, 'आवर्त'पणा, अनुज्ज्वलता. दुसरा, मराठी लेखकांच्या या उष्टया किंवा निर्जीव प्रतिक्रियांत गंभीरतेचा अभाव व तीव्रतेची उणीव. त्यांच्या आत्म्याच्या पंखांचा पल्ला लहान ; हृदयांत खोली नाहीं ; मेंदूत बौद्धिक टक्कर देण्याची शक्ति नाहीं. त्यांच्या हृदयाचा भडका होऊन ते लिहीत नाहींत ; विचारांची किंवा भावनेची एक बारीकशी काडी पेटवून लिहितात. हा दुसरा विचार फारच निराशाजनक आहे. मराठी लेखकांचें लिखाण त्यांच्या लेखणींतून हळूहळू स्रवण्याऐवजीं त्यांच्या हृदयाच्या गुहेंतून उफाळी मारून कधींच बाहेर पडणार नाहीं काय ? तसें झालें तरच तें बाह्य जगाचें लक्ष वेधूं शकेल. असल्या जातिवंत, जिवंत, सखोल, कल्पनात्मक प्रतिक्रियांच्या वाङ्मया-कडे जग फार दिवस कानाडोळा करूं शकणार नाहीं.

.२.

In arte la sincerità non è un punto di partenza,
ma un punto di arrivo.

— *Ugo Ojetti*

"आत्मनिष्ठेंत कलेची उत्पत्ति नसून परिणति आहे."

पहिल्या विभागाच्या मुळाशीं व त्यांतील विचारांत गर्भित अशी जी एक टीकाशास्त्रीय विचारसणी आहे तिच्यांतील एक एक धागा घेऊन तदनुरोधानें सवडीनुसार मराठी वाङ्मयाबद्दल अधिक लिहावें असा एक अस्पष्ट हेतु मनांत होता. त्या मनःस्थितींतच साहित्य किंवा वाङ्मय आणि आत्मनिष्ठा (sincerity) यांच्या परस्परसंबंधाचा प्रश्न आणि मराठी वाङ्मयांतील या अविचल आत्मनिष्ठेचा —पूर्णपणें नाहीं तरी बहुंशीं—असणारा अभाव यांबद्दलहि कांहीं विचार घोळत होते. पण त्या विचारांना शाब्दिक मूर्त स्वरूप कसें द्यावें याची निश्चिति होईना. इतक्यांत अगदीं अचानकपणें गेल्या वर्षी साल्व्हातोरे दि ज्याकोमोच्या (Salvatore di Giacomo) स्मृतिदिनप्रसंगीं उगो ओयेत्तीनें दिलेल्या व्याख्यानां-तील वर उद्धृत केलेलें वाक्य माझ्या नजरेस आलें. त्या वाक्यांत मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाचें माझ्या समजुतीप्रमाणें असणारें एक कारण—संक्षिप्त रीतीनें, पण त्यांतील महत्त्वाच्या भागावर जोर देऊन—मांडलेलें असल्यामुळें,

त्या अवतरणाला अनुसरून हें विवेचन करणें अधिक योग्य व सुलभ होणार आहे.

प्रथमतः साहित्य व आत्मनिष्ठा (sincerity) यांचे संबंध उलगडतांना एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. ती ही कीं, वाङ्मयांतील 'आत्मनिष्ठा' हें एखादें नैतिक आचारतत्त्व नसून ती एक मानसिक किंवा आंतरिक स्थिति आहे. जेव्हां अमुक एक लेखक आपल्या लिखाणांत आत्मनिष्ठेपासून दुरावला आहे असें म्हटलें जातें, तेव्हां त्याचें लिखाण लौकिक अर्थानें नीतिदृष्ट्या गर्ह्य आहे, किंवा त्यानें वाङ्मय-चौर्यासारखा एखादा गुन्हा केला आहे, असें सुचविण्याचा मुळींच उद्देश नसतो. त्या म्हणण्याचा अर्थ हा असतो कीं, तें लिखाण लिहावयास सुरुवात करतांना, उच्च वाङ्मयाच्या निर्मितीपूर्वीची जी एक अनन्यसाधारण विशिष्ट मनःस्थिति किंवा आत्मस्थिति असते, तशी मनःस्थिति त्या लेखकाची नव्हती; किंवा तशी आद्य मनःस्थिति असली तरी शेवटीं पूर्ण झालेल्या लिखाणांत त्या आद्य मनःस्थितीशीं, कळत किंवा न कळत, प्रतारणा झालेली आहे. आणि या दोनहि बाबतींत लिहितांना लेखकाच्या लेखनविषयक वर्तनावर नैतिक प्रकाश पाडण्याची टीकाकाराची यत्किंचित् इच्छा नसून, फक्त त्याच्या लिखाणाच्या वाचकांवर होणाऱ्या परिणामाची चिकित्सा करणें व शक्य तर तदनुसार त्या लिखाणाची वाङ्मयदृष्ट्या योग्यता ठरविणें हेंच त्याचें उद्दिष्ट असतें.

वरील छेदकांत दोन प्रकारच्या आत्मनिष्ठेचा उल्लेख केला आहे: एक, लेखन-पूर्व किंवा आद्य आत्मनिष्ठा व दुसरी, लेखनगर्भ किंवा लेखनान्तर्गत आत्मनिष्ठा. त्यावरून असें दिसेल कीं, माझ्या मतें ओयेत्तीच्या वरील वाक्यांत तात्त्विक यथार्थतेच्या दृष्टीनें जरा बदल करावयास पाहिजे. तसा जर बदल केला नाहीं, तर वाङ्मयाच्या मुळाशीं असलेल्या अशा एका महत्त्वाच्या विधायक (creative) तत्त्वाच्या एका अर्धावर भर दिला जाऊन तत्परिपोषक व तितक्याच महत्त्वाच्या अशा दुसऱ्या अर्धाला विसरल्यासारखें होईल. वाङ्मय व आत्मनिष्ठा यांतील संबंध यथार्थतेनें वर्णन करावयाचा असेल तर ओयेत्तीचें वाक्य जरासें बदलून असें म्हणावें लागेल कीं, आत्मनिष्ठा हा वाङ्मयनिर्मितीचा आद्यबिंदु तर आहेच आहे; पण त्याहिपेक्षां अधिक म्हणजे आत्मनिष्ठेंतच वाङ्मयनिर्मितीची परिणति आहे. वाङ्मयनिर्मितीची सुरुवात जशी आत्मनिष्ठेपासून व्हावयास पाहिजे, तसा तिचा शेवटहि आत्मनिष्ठेंतच व्हावयास पाहिजे.

आतां लेखनपूर्व किंवा आद्य आत्मनिष्ठा म्हणजे काय? तर लेख्य वस्तूबद्दल —मग ती वस्तु व्यक्ति असो, प्रसंग असो वा तात्त्विक कल्पना असो—लेखकाची

जी कल्पनात्मक प्रतिक्रिया झाली असेल, त्याच प्रतिक्रियेशीं बेइमान न होणें. एखादा प्रसंग किंवा व्यक्ति बघून लेखकाच्या मानसिक किंवा आंतरिक व्यापारांत जो कांहीं फेरबदल झाला असेल, त्या फेरबदलाचेंच फक्त अविकृत असें स्वरूप शब्दांत प्रकट करण्याचा लेखकानें अट्टाहास धरला पाहिजे. त्याच्या वाङ्मयकृतीचें अखेरचें महत्त्वमापन या फेरबदलाच्या व्यापकतेवर व या कल्पनात्मक प्रतिक्रियेच्या खोल तीव्रतेवर अवलंबून आहे. ही व्यापकता आणि ही तीव्रता यांचा प्रश्न वाङ्मयीन तादात्म्याचा असून त्याचा विस्तृत विचार येथें कर्तव्य नाहीं. पण पहिली गोष्ट म्हणजे ही प्रतिक्रिया खोल तीव्र असो वा नसो, हा फेरबदल व्यापक असो वा नसो, लेखकानें त्याच्याशीं प्रतारणा करून जर लिखाणाला सुरुवात केली, तर तें लिखाण टाकाऊच होणार. स्वतःला जें बरोबर वाटतें तें लिहिणें ही वाङ्मयीन यशाची पहिली पायरी आहे. त्या भावना, तें वाटणें अर्थपूर्ण, व्यापकतेनें सुसंगतिशील असणें ही दुसरी.

मुद्दाम जरा उल्लूपणाचें उदाहरण घेऊन लिहितों. एखादी सुंदर स्त्री अनेकांनीं बघितली तर बघणारांच्या मनांत त्यांच्या मनोरचनेप्रमाणें निरनिराळ्या भावना उत्पन्न होतील. त्यांपैकीं कांहीं गर्हणीय व इतर प्रशंसनीय असतील. आतां समजा कीं, त्या प्रेक्षकांपैकीं एकाची भावना फक्त इंद्रियनिष्ठ सुखाची आहे. अशा वेळेस उत्तम मार्ग म्हणजे त्यानें आपल्या भावनेला वाङ्मयरूप देण्याचा प्रयत्नच न करणें. पण तितका मनोनिग्रह झाला नाहीं व लेखन करणें अपरिहार्यच झालें तर निःशंकपणें आपली खरी भावना त्यानें वर्णन करावी. कारण सकृद्दर्शनीं धक्का देणारी ही वस्तुस्थिति शेवटीं व्यापक दृष्ट्या, नीतीलाहि उपकारकच होईल. पण खरोखरच वाटलेली ही इंद्रियनिष्ठ भावना लपवून तिच्याऐवजीं गुळगुळीत, निर्व्याज प्रेमाचीं गीतें लिहिणें यापेक्षां अधिक दूषणीय गोष्ट नाहीं. पहिल्या कृतींत काव्यनिर्मितीपासून परावृत्त करण्यास लागणारी मनोनिग्रहशक्ति नाहीं हाच फक्त दोष, कारण अमुक एक भावना वाटणें वा न वाटणें ही गोष्ट व्यक्तीच्या ताब्यांत नाहीं. पण दुसऱ्या कृतींत मनोदौर्बल्याच्या दोषांत भोंदूपणाच्या अधिक तिरस्करणीय दोषाची भर पडत असते.

कल्पनात्मक प्रतिक्रियेशीं संबंध असलेल्या प्राथमिक आत्मवंचनेचे (insincerity) दोन प्रकार असतात. त्यांपैकीं पहिल्या प्रकारांत खऱ्या आत्मनिष्ठेला वावच नसतो; कारण खोल पाहिलें तर त्यांत मूलभूत प्रतिक्रियेचा वस्तुतः अभावच असतो. याचा अनुभव वर्तमानपत्री लिखाणाची सवय असणारांना नेहमीं येतो.

ललितवाङ्मयाच्या प्रांतांत राजकवीवर असली आत्मवंचना बहुधा लादली जाते. आणि हिंदुस्थानसारख्या परतंत्र राष्ट्रांत—स्वातंत्र्याच्या कालस्थलातीत उज्ज्वल ध्येयानें भारून गेल्यामुळें नव्हे, तर सभ्य, उचित दिसतें म्हणूनच—स्वातंत्र्याची ललकारी देणारे कीर्तिलोलुप स्वातंत्र्यशाहीर ती आत्मवंचना स्वतःवर लादून घेतात. पण हीं ढोबळ उदाहरणें आहेत. लेखनपूर्व आत्मवंचना यापेक्षां अधिक फसविणारीं व म्हणून अधिक हानिकारक अशीं कित्येक सूक्ष्म स्वरूपें धारण करते. या स्वरूपांत खरी प्रतिक्रिया झालेली नसते, तर सुललित शब्द व कर्णमधुर चाल यांच्या योगानें कल्पनात्मक प्रतिक्रिया बनविलेली असते; तिचा आभास निर्माण केलेला असतो. लेख्य वस्तूनें लेखकाच्या मनोव्यापारांत झालेली खळबळ त्यांत नसते, तर लेख्य वस्तूला साजतील अशा भावना, शब्द, रूपकें, उपमा, उत्प्रेक्षा इत्यादि घटकांचा तो एक ढीग असतो. याचें एक उदाहरण म्हणजे अनंत काणेकरांचें 'कोळ्याचें गाणें'. त्या गाण्याची चाल व त्यांतील शब्द यांच्या मोहजालांतून सूचित होणाऱ्या शृंगारभोगाच्या गळाला बळी न पडतां, शीरसलामत राहून, त्याच्यामधील अंतर्भूत कल्पनांना व भावनांना हात घातला, म्हणजे त्या गाण्यांत लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा किती अभाव आहे हें सहज कळेल. आत्मवंचनेचीं असलीं स्वरूपें फार गूढ असल्यानें त्यावर लिहिणें धोक्याचें आहे. पण या बाबतींत तरी कवीनें समुद्र, होडी व कोळी हीं कधीं पाहिलीं तरी आहेत का, असा संशय आल्याखेरीज राहत नाहीं. खरा प्रकार थोडा ढोबळ रीतीनें वर्णन करावयाचा तर तो पुढीलप्रमाणें घडला असावा: खोलींत बसल्या बसल्या समोरच्या भिंतीवर टांगलेलें समुद्र व होडीचें चित्र कवीनें पाहिलें असावें आणि त्याला एकदम वाटलें असावें कीं समुद्र 'तो' आहे व होडी 'ती' आहे. अर्थात् 'तो'-'तीं'तून शृंगार निर्माण करतां येईल व निसर्गवर्णनाच्या मिषांत तो लपवितां येईल. दुसरा विचार—तें शृंगारदर्शन त्या चित्रांतल्या कोळ्यावर लादलें तर...तर काय, त्याच्या (खरें म्हणजे कवीच्या) जानपदभाषेचा उसना संभार देऊन या शृंगाररसाला वैचित्र्यानें नटवितां येईल. तिसरा विचार—या सूचित शृंगाराच्या पायांत गेय चालीचे नाजुक पैंजण घातले तर...तर मग बहारच बहार!! असलें गहिऱ्या शृंगाराचें स्वरूप कोणत्या 'रसिक' वाचकाला भारून टाकणार नाहीं? अर्थात् हा माझा तर्क आहे. एवढें मात्र मी खास म्हणूं शकेन कीं, बहुधा प्रिया-प्रियकरांचें सत्य किंवा काल्पनिक दृश्य पाहतांक्षणींच, विजेचा धक्का बसावा तसा धक्का बसून कवीला समुद्र व होडी दिसलीं नाहींत;

किंवा समुद्र-होडीचें सत्य किंवा काल्पनिक दृश्य पाहून तितक्याच परिणामकारक रीतीनें प्रिया-प्रियकरशृंगार आठवला नाहीं.

होडी : समुद्र : : प्रिया : प्रियकर हें समीकरण मनांत सोडविण्याचा प्रयत्न वाचक जसजसा अधिक करील, तसतशी प्राथमिक कल्पनात्मक प्रतिक्रियेच्या अभावाची सत्यता त्याला अधिकाधिक पटेल. जानपद भाषा ही ज्याची घरांतली रोजची भाषा नाहीं, असा सुसंस्कृत मनुष्य जेव्हां जानपदगीतें लिहिण्याचा प्रयत्न करतो, तेव्हां त्या कृत्रिमतेच्या आड ही भावनानिष्ठ आत्मवंचना किंवा हा कल्पनात्मक आत्मनिष्ठेचा अभाव बहुधा असतो. निदान गृहीतकृत्य (presumption) तरी तसें असतें. आत्मनिष्ठापूर्ण जानपदगीताचें उदाहरण म्हणून सोपानदेव चौधरींची 'मोऱ्याची बल्हारी' ही कविता देतां येईल.

वरील प्रकारचें आणखी एक उदाहरण म्हणजे यशवंतांची 'माहुतास' ही कविता. हत्ती, माहुत व अंकुश हें दृश्य पाहून यशवंतांनीं ही कविता लिहिली असेल असें वाटत नाहीं; किंवा त्यांतील गर्भित कल्पना (वस्तुतः क्षुद्र पण स्थानपरत्वें महत्त्व पावलेल्या प्राण्यांच्या हातून गुणांच्या दृष्टीनें श्रेष्ठ परंतु स्थान-परत्वें दुर्बल अशा जिवाला, अकारण, अवास्तव अंकुशप्रहार मुकाट्यानें कसे सहन करावे लागतात, ही माझ्या मतें मध्यवर्ती कल्पना. पण कांहीं लोक सांगतात कीं, ती कविता टीकाकारांस उद्देशून आहे. तसें असल्यास मला तरी तिचा अर्थ कळत नाहीं.) डोक्यांत येतांच हत्ती, अंकुश हें दृश्य आपोआप व तीव्रतेनें त्यांच्या कल्पनाचक्षूंवर आदळलें असेल असें वाटत नाहीं. त्यामुळें कवितेचा ओघ मध्यवर्ती कल्पनेला धरून सरळ न वाहतां यमकांच्या आवर्तनाभोवतीं घुटमळतो. असल्या प्रश्नांचा निर्णय अर्थात् कवीच करूं शकेल. टीकाकारांचे तर्क त्यांच्या मनावर झालेल्या वाङ्मयकृतीच्या परिणामावरच आधारले जाणार. पण वाचकांनीं हत्ती, माहुत, अंकुश यांचे परस्परसंबंध काय असतात, याचा (माहुत अंकुश केव्हां मारतो हें न विसरतां) विचार करावा व मग ही कविता वाचावी आणि त्यांतील कल्पनांची छाननी करून पाहावी.

लेखनपूर्व आत्मवंचनेच्या दुसऱ्या प्रकारांत कल्पनात्मक प्रतिक्रियेचा अभाव नसतो, तर ती प्रतिक्रिया सकृद्दर्शनीं पूर्णपणें कवीची वाटली तरी ती बहुधा उष्टीच असते. त्या त्या काळांतील प्रमुख कवींनीं किंवा लेखकांनीं प्रेमाचे विशिष्ट शब्द-संकेत निर्माण केलेले असतात आणि इतर सर्व कवि ते उसने घेतात व त्याच शब्दसंकेतांवर आपली प्रतिक्रिया उभारतात. शेकडा नव्याण्णव प्रेमकवि आपल्या

प्रेमविषयीभूत व्यक्तीबद्दल आत्यंतिक शारीरिक किंवा मानसिक आकर्षणाच्या तीव्रतेनें लिहावयास प्रवृत्त होत नाहींत, तर तारुण्यांतील शारीरिक फरकामुळें उच्चारसुलभ प्रेमसूचक संकेतांची पोपटपंची करतात. सुंदर तरुणीच्या स्मितवदनाची सुई रसिक तरुणाच्या हृदय-रेकॉर्डला लागली कीं आपोआप 'गोड सान्निध्य', 'हुरहुर', 'चुंबन', 'भोळी भावना' वगैरे शब्दांनीं भरलेलें ग्रामोफोन-संगीत सुरू होतें. यांत वर म्हटल्याप्रमाणें कल्पनात्मक प्रतिक्रियेचा अजिबात अभाव नसतो, तर तिचें स्वरूप खुद्द कविनिष्ठ नसून परावलंबी असतें. पण आत्मवंचनेचा हा प्रकार बराचसा लेखकाच्या अपरिपक्वतेचा दर्शक असल्यामुळें त्याबद्दल विशेष लिहिण्याची जरुरी नाहीं.

वर लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचें विवेचन केलें तें साहित्य व आत्मनिष्ठा यांतील संबंधाच्या विवेचनाला पूर्णता यावी म्हणून; कारण कांहीं थोड्या वाङ्मयकृति व वाङ्मयोत्पादक सोडून दिले तर सामान्यतः असें म्हणावयास हरकत नाहीं कीं मराठी साहित्यिकांत लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेला फाटा देण्याची इच्छा नसते. त्यांच्या लेखनपूर्व कल्पनात्मक प्रतिक्रियेच्या हिणकसपणामुळें ही आत्मनिष्ठा त्यांच्या लिखाणाच्या कीर्तीच्या दृष्टीनें फारशी फलप्रद होत नाहीं हा भाग वेगळा. त्याचें विवेचनहि वेगळें करावें लागेल. पण सध्यां तरी ही लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा गृहीत धरून चालण्यास हरकत नाहीं.

लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा हा साहित्यांतील आत्मनिष्ठेचा दुसरा, पण पहिल्यापेक्षां अनेक पटींनीं महत्त्वाचा भाग आहे. आणि तो इतका महत्त्वाचा असण्याचें कारण म्हणजे लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा पाळणें, त्यांत रेसभरहि फरक होऊं न देणें, हें काम फार कठिण आहे. या ठिकाणीं आत्मवंचनेला वाव खूप असतो, आत्मवंचनेचा मोह पाडणाऱ्या गोष्टी पुष्कळ असतात व त्यांची क्रिया फार सूक्ष्म व गूढ असते, आणि आत्मवंचनेचीं साधनें विपुल असतात. नामांकित कवि व लेखक हेसुद्धां लेखनापूर्वी आत्मनिष्ठ असूनहि अवास्तव मोहांना बळी पडून लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेपासून च्युत होतात आणि म्हणून ओयेत्तीच्या वाक्यांत लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेला एकमेव स्थान दिलें आहे. ही लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा वर सांगितलेल्या लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेप्रमाणें गृहीत धरण्याची बाब नाहीं. तिचें मूर्त स्वरूप वाङ्मयकृतींत असतें व असावयाला पाहिजे. लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेबद्दल दुमत असूं शकेल. लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा नसली म्हणजे लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा असणें अशक्य हें जरी निरपवाद, तरी लेखनगर्भ

आत्मनिष्ठा नाहीं म्हणून लेखनपूर्व आत्मनिष्ठाहि नसेलच हें अनुमान सर्वस्वीं खरेंच असेल असें नाहीं. तो फक्त तर्क आहे. आणि कवीला किंवा लेखकाला खोटें बोलण्याची सवय असल्याखेरीज, लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेबद्दल तो जें सांगेल तें सत्य धरण्यास प्रत्यवाय नाहीं. उलट लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा ही बरीचशी प्रत्यक्ष सिद्ध करण्याची गोष्ट आहे; आणि मराठी वाङ्मयांत याच आत्मनिष्ठेचा अभाव प्रामुख्यानें दिसत असल्यामुळें त्या मुद्द्यावर जोर द्यावयाचा आहे.

आतां लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचें सामान्य स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न केला तर आपोआपच कुठल्याहि वाङ्मयकृतींत ती पाळली गेली आहे कीं नाहीं हें ठरविण्याचें गमक आपल्या हातीं येईल. 'लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा' हा शब्दप्रयोग एक विशिष्ट संबंध दाखवितो; आणि तो संबंध म्हणजे लेखकाचा लेख्य विषया-बद्दलचा लेखनपूर्व आत्मिक अनुभव (मग तो अनुभव प्रतिक्रियामूलक असो वा अंतःस्फूर्त असो) व त्याचें प्रत्यक्ष लिखाण या दोहोंमधील संबंध होय. संपूर्ण लेख किंवा कविता लिहून काढली म्हणजे लिहिण्याच्या भरांत, ज्या प्राथमिक आत्मिक अनुभवानें आपणास लिहिण्यास प्रवृत्त केलें, त्या प्राथमिक अनुभवाशीं आपल्याकडून अप्रस्तुत, भलत्याच मोहामुळें, यत्किंचित् कां होईना, पण प्रतारणा झाली आहे किंवा काय, हें लेखकानें बघितलें पाहिजे. तशी जर ती झाली असेल तर ज्या ज्या ठिकाणीं ती झाली असेल, तीं तीं स्थळें त्यानें कठोर मनानें सुधारलीं पाहिजेत.

अशा प्रतारणेमुळें एक तर प्राथमिक अनुभवांत जें नव्हतें तें संपूर्ण लिखाणांत घुसडलें जातें; किंवा प्राथमिक अनुभवांत जें होतें तें संपूर्ण लिखाणांतून वगळलें जातें; किंवा बऱ्याच वेळीं, प्राथमिक अनुभव संपूर्ण लिखाणांत विकृत झालेला असतो. अशी प्रतारणा होऊं न देणें ही शेवटची आत्मनिष्ठा. लिखाण पूर्ण झाल्यावर ती दृष्टोत्पत्तीस येते.

लेखनपूर्व अनुभव व संपूर्ण लिखाण यांतील संबंधाची छाननी करतांना अर्थात् बराचसा भर प्रत्यक्ष लिखाणावरच असणार. लेखकाचा अनुभव टीकाकाराला छाननीकरितां मिळणें शक्य नाहीं. त्याची छाननी लेखकच अन्तर्दृष्ट्या करूं शकेल. पण आत्मिक अनुभव हा निरनिराळ्या कल्पना, भावना, विचार यांचें जाळें असतें. त्या जाळ्याचे धागे म्हणजे संपूर्ण लिखाणांतील शब्द व त्या जाळ्याच्या गांठी म्हणजे संपूर्ण लिखाणांतील व्याकरण व वाक्यरचना. आतां ह्या आत्मिक अनुभवांत, तो अनुभव आहे या कारणामुळेंच, केवळ मानसशास्त्रा-

प्रमाणें आंतरिक विसंगति असणें शक्य नाहीं. तीच व्यक्ति एकाच क्षणाला तांबडें व हिरवें पाहूं शकणार नाहीं. आत्मिक अनुभवांतील निरनिराळे धागे परस्परांना नेहमीं पूरकच झाले पाहिजेत. जितका जितका हा अनुभव अधिक व्यापक तितके तितके हे धागे अधिकाधिक अर्थपूर्ण व परस्परपोषक. पण अगदीं साध्याहि आत्मिक अनुभवांत एक धागा दुसऱ्याला पोषकच असतो; त्याच्याशीं विसंगत नसतो. आत्मिक अनुभवांतील ही आंतरिक सुसंगति, किंवा अर्थैक्यता जर संपूर्ण लिखाणांत नसेल, लिखाणांतील शब्द व वाक्यें व तदन्तर्गत सूचना-समुच्चय (associations) जर परस्परपूरक न होतां परस्परांची किंवा त्या समग्र लिखाणाच्या मूलभूत कल्पनेची अर्थहानि करीत असतील, त्यांत अर्थशैथिल्य आणीत असतील, तर असें समजावयास हरकत नाहीं कीं लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा तेथें अभाव आहे.

वर वर्णिलेल्या 'लेखनगर्भ' आत्मवंचनेचीं अनेक कारणें असूं शकतील. त्यांपैकीं आत्मिक अनुभवाला शब्दस्वरूप देण्याची अवास्तव घाई किंवा शब्द-संपत्तीचा मर्यादितपणा यांसारख्या क्षुल्लक कारणांचा विचार करण्याची जरुरी नाहीं. त्यांपेक्षां अधिक महत्त्वाच्या कारणांचाच येथें उल्लेख करावयाचा आहे. अशा कारणांपैकीं एक म्हणजे ज्या आंतरिक अनुभवापासून लिखाणाला सुरुवात करावयाची तो अनुभव सुस्पष्ट नसणें. वर आंतरिक अनुभवाला जाळ्याची उपमा दिली आहे. तिला धरूनच या आन्तरिक अस्पष्टतेचा अर्थ सांगावयाचा तर असें म्हणतां येईल कीं, लेखकाला त्या जाळ्यांतील एकच धागा किंवा एकदोनच धागे दिसलेले असतात; पण त्या जाळ्याचें साकल्येंकरून दृश्य त्यानें अंतश्चक्षूंनीं पाहिलेलें नसतें. त्यामुळें संपूर्ण लिखाणांत हे एकदोन धागे जरी आले तरी त्यांना ज्या इतर धाग्यांमुळें मूळ अनुभवांत अर्थपूर्णता आली होती व ज्या इतर धाग्यांच्या संदर्भातच ती अर्थपूर्णता टिकणें शक्य आहे, त्या धाग्यांना फाटा मिळाल्यामुळें हे उरलेले धागेहि अर्थहीन किंवा विकृतार्थ होतात. कोठें तरी सहज फिरतां फिरतां एखादी चटकदार, गोड कल्पना सुचते आणि लेखक लिहावयाला लागतो. त्या कल्पनेभोवतीं पसरलेलें मानसिक जाळें स्पष्टपणें बघण्याला तो थांबत नाहीं. असें झालें म्हणजे लेखनगर्भ आत्मवंचनेचा दोष उत्पन्न होतो. दुसरें कारण असें असूं शकतें कीं, जरी प्राथमिक अनुभवाची कल्पना लेखकाला साकल्येंकरून आलेली असली तरी ती कल्पना जशीच्या तशी शेवटपर्यंत टिकविण्याची त्याच्यांत मानसिक कुवत नसते. उत्कृष्ट कविता किंवा लिखाण पाण्याच्या कारंज्याप्रमाणें असावें. त्याचा शाब्दिक

पसारा कारंज्याच्या तुषारवृष्टीच्या पसाऱ्याप्रमाणें असला पाहिजे. कारंज्याचा हा तुषारपसारा, त्यांतील प्रत्येक जलबिंदू, ज्याप्रमाणें सतत खालच्या दाबामुळें वर धरला जातो, त्याप्रमाणें अनुभवात्मक प्रेरणेच्या सतत, अखंड व अप्रतिहत दाबानें काव्य किंवा लिखाण यांतील सर्व वाक्पसारा, यांतील प्रत्येक शब्द, वर धरला गेला पाहिजे. पण सामान्यतः होतें काय कीं अनुभवात्मक प्रेरणेच्या पहिल्या दाबासरशीं कांहीं शब्दतुषार वर उडतात, पण नंतर हा दाब अजिबात नाहींसा तरी होतो किंवा त्याचा जोर तरी ओसरतो. अशा स्थितींतहि लिखाण करणें म्हणजे बादलींतील पाण्यानें कारंज्यावर तुषार उडवण्याइतकें विफल व हास्यास्पद आहे. दुसरी उपमा घेऊन लिहावयाचें म्हणजे प्राथमिक अनुभवाचा भरीव ओघ पहिल्या दोनचार ओळींत आटून तरी जातो किंवा तो पुढें वाहत राहिलाच तर त्याला नुसत्याच फोल, अर्थशून्य किंवा अप्रस्तुत शब्दांचे पाट तरी फोडले जातात. अशा वेळीं लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेच्या अभावाशिवाय दुसरें काय दिसणार ? लेखनगर्भ आत्मवंचनेचें तिसरें कारण म्हणजे आपलें लिखाण परिणामकारक करण्याबद्दल लेखकाच्या कांहीं विकृत कल्पना. आत्मिक अनुभवाशीं जोंपर्यंत आपण इमानी आहोंत तोंपर्यंत आपल्या लिखाणाला मरण नाहीं व कशाचीहि भीति नाहीं या रास्त व दृढ आत्मविश्वासानें वाङ्मयनिर्मिति करण्याऐवजीं आपले लेखक अनुभवाला कृत्रिम भाषाभूषणांनीं परिणामकारक करण्याचा प्रयत्न करतात. आत्मिक अनुभवाची तीव्रता वा व्यापकता ही ज्या शब्दांत तो अनुभव प्रतिबिंबित केला जातो त्यांच्या अर्थातिरेकावर अवलंबून नसते. भाषेच्या कृत्रिम, दिखाऊ, उत्तान वैभवानें आत्मिक अनुभवाला तेज चढणें शक्य नसतें; उलट झाली तर आत्मिक अनुभवाशीं प्रतारणाच होण्याचा संभव अधिक. केवळ 'तम'पूर्ण भाषा वापरून कोणत्याहि अनुभवाचा परिणाम उठावदार करतां येणार नाहीं. उलट आत्मिक अनुभवाशीं एकनिष्ठ राहिलें तर निर्जीव सामान्य शब्दांतहि परिणाम-कारकता उत्पन्न होते. शब्दनिष्ठ अतिशयोक्तीच्या किंवा उपमा-उत्प्रेक्षादि भाषालंकार (अंतःस्फूर्तीनें नव्हे तर बाह्य विचारानें) योजण्याच्या मोहाला लेखक बळी पडला कीं, तो लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेपासून पराङ्मुख झालाच म्हणून समजावें.

सामान्यतः लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा नसली कीं बहुधा लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा नसावीच. पण वरील विवेचनावरून हें स्पष्ट आहे कीं, लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा असूनहि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा राहतेच असें नाहीं. या मुद्द्याकरितां व लेखनगर्भ

आत्मवंचना किती नकळत, गूढ रीतीनें नामांकित साहित्यिकांवरहि आपली भुरळ पाडते हें शक्य तर दाखवावें म्हणून थोडक्यांत माधव ज्यूलियनांचा "हें काय असें होई? साशंक धपापे ऊर्" हा गज्जल घेऊं या. सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळयांच्या गोड गायनानें हा गज्जल इतका लोकप्रिय झाला आहे कीं, मधुर संगीतांत त्याच्या काव्यदोषांना समाधि मिळते. आणि तें योग्यहि आहे. तशी समाधि मिळूं शकते म्हणूनच एक प्रकारें लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेच्या अभावाचें उदाहरण म्हणून तो येथें घ्यावयाला दिक्कत वाटत नाहीं.

हें काय असें होई ? साशंक धपापे ऊर,
डोळयांत जमे पाणी, डोक्यांत उठे काहूर.
एकांत गमे ठेवी छातीवरती ओझें,
अंधार फिरे भोंतीं, गेला दुनियेचा नूर्.
स्वारस्य न तें राही, हो लुप्त जिगीषा ही,
नैश्चित्य नुरे कांहीं, गेलाच गमे मग्दूर्.
मी गीत कसें गाऊं ? स्फूर्तीस कुठें पाहूं ?
भेसूर जगामाजीं कोल्हाळ उठे बेसूर.
पाणी न कुठें साचे, हा जीव कसा वांचे ?
वाळूनि मदाशांचे जातात पहा अंकूर्.
हृत्संग तिचा किंवा मृत्यूच मिळो जीवा
थांबेल कधीं काळीं त्यावीण न ही हुर्हूर्.

या गज्जलाचा विचार करतांना लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा प्रश्न उद्भवत नाहीं. कारण माझ्या मतें तरी विरहाकुल व प्रियामीलनोत्सुक परंतु साशंक जीवाबद्दल कवीची स्वतःची कल्पनात्मक प्रतिक्रिया खास झाली आहे. प्रतिक्रियेबद्दल शंका नाहीं. प्रश्न आहे तो लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा; आणि मला वाटतें, कळत न कळत अप्रस्तुत मोहांना बळी पडल्यामुळें कवीला प्राथमिक आत्मिक प्रतिक्रियेशीं अविचल इमान राखण्याचें भान राहिलें नाहीं.

गज्जलाच्या पहिल्या दोन ओळी:

हें काय असें होई ? साशंक धपापे ऊर,
डोळयांत जमे पाणी, डोक्यांत उठे काहूर.

या सुरुवातीवरून लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेचा प्रश्न आपोआपच सुटतो. पण पहिल्या ओळींतील 'साशंक'पुढील 'धपापे' हा शब्द वाचला म्हणजे जोरदार शब्दानें

लिखाण परिणामकारक करण्याचा अप्रगल्भ मोह कवीला आवरतां आला नाहीं असा क्षणभर भास होतो, तरी लगेच वर्णिलेली साशंकता passive नसून active आहे असें दिसतांच त्या भासाचें निराकरण होतें. लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा काव्याला कशी अर्थपूर्णता आणते हें 'साशंक धपापे ऊर' व 'डोक्यांत उठे काहूर' या दोन चरणार्धांवर विचार केल्यानें दिसेल. उराला धपापावयाला लावणारी साशंकता आणि डोक्यांत उठणारें काहूर परस्परांना साहाय्यक होतात. परस्परविरोधी संभाव्य गोष्टींचें डोक्यांत जसजसें अधिक 'काहूर' माजतें, तसतशी 'साशंकता' ही संभाव्य गोष्टींच्या विविध बाहुल्यावर पोसली जाते. दुसऱ्या पक्षीं, साशंकता ही डोक्यांत काहूर माजण्यास मदतच करते. 'वैरी न चिंती तें मन चिंती,' आणि हें मन साशंक झाल्यावर तें काय काय चिंतील याला मर्यादाच नाहीं ! आणि मनोविकार अनिर्बंध झाले कीं, 'काहुरांत' भर ! पण या लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेला 'डोळ्यांत जमे पाणी' या अर्धानें बिघाड आणला आहे. 'डोळ्यांत जमे पाणी' ही स्थिति एक भावना मनांत पूर्णपणें परिणत झाल्याचें दाखविते. अश्रु येणें ही विशिष्ट ग्रंथीची क्रिया आहे. जोंपर्यंत डोक्यांत 'काहूर' आहे व हृदय 'साशंक' आहे तोंपर्यंत मानसिक शक्ति तिकडे गेल्यामुळें त्या क्रियेला अवरोध झालेला असतो. डोक्यांतील काहुराचा निकाल कोणत्या तरी एका विचाराच्या बाजूनें झाला, साशंकता संपून एका भावनेची निश्चिति झाली, म्हणजे त्या ग्रंथीवरील ताण संपून त्या मोकळ्या वाहूं लागतात. आतां साशंकतेचें रूपांतर एका निश्चित मनःस्थितींत झालें आहे व अनेक विचारांचें काहूर बंद होऊन कोठला तरी एक विचार विजयी झाला आहे याची निदर्शक अशी जी ओळ 'डोळ्यांत जमे पाणी' ती 'साशंक धपापे ऊर' व 'डोक्यांत उठे काहूर' या दोन अर्धांमध्यें कशी येऊं शकेल ? 'डोळ्यांत जमे पाणी' हा चरणार्ध लिहितांना कवीची प्राथमिक अनुभवावरील पकड ढिली झाली होती. पुढें :

एकांत गमे ठेवी छातीवरती ओझें,
अंधार फिरे भोतीं गेला दुनियेचा नूर.

(न कळत पण किती बहारीनें लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा योग्य ते परिणाम घडवून आणते पाहा. पहिल्या दोन ओळींत यमक साधलें, पण पुढील दोन ओळींत नाहीं. साशंक काहुराचा किती उत्कृष्ट परिणाम हा ! पण या साशंक काहुराला प्रेमानें सुसंगतता आणली आहे ; तशी गज्जलाला २, ४, ६, ८, १०, १२ या ओळींतील यमकांनीं आणली आहे. साशंक काहूरच नसतें तर सर्वच ओळी ' उरा 'न्त झाल्या

असत्या ; आणि काहुराला प्रेमातुरतेचा मध्यबिंदु नसता तर कोठल्याच ओळींत यमक साधलें नसतें.) ' अंधार फिरे भोतीं ' या अर्ध्या ओळींत लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा कशी प्रतीत होते पाहा. अंधाराच्या पोटांत काय काय गडप झालेलें असेल कोणीं सांगावें? संभाव्य गोष्टींची बहुविध विपुलता जर कोठें मनाला दिसत असेल तर ती अंधारांत. आणि शंकेचीं भुतें संभाव्य गोष्टींच्या बहुविध तालावरच तर मनुष्याच्या मनांत थैमान घालतात! आतां संभाव्य गोष्टींचें माहेरघर जो अंधार, तो आणखी ' फिरावयाला ' लागला म्हणजे अनिश्चिततेला काय सुमार? यावरून साशंक काहुराच्या मनःस्थितीला फिरणाऱ्या अंधाराचें वातावरण कसें पूर्णपणें पोषक होतें हें लक्षांत येईल. पण या उत्कृष्ट परिणामाला पुन्हा तिसऱ्या ओळीनें बाध आणला आहे. वर लिहिलें आहेच कीं या गज्जलांतील साशंकता active आहे, passive नाहीं. ती काहूरपूर्ण आहे ; आंतरिक चलबिचलीवर, खळबळीवर आधारलेली आहे. तिच्या गतिमत्त्वाला फिरणाऱ्या अंधारानें अधिक चालना दिली आहे. या अंतःकोलाहलपूर्ण चित्राला ' ओझ्या 'च्या कल्पनेनें बाध येतो. ' छातीवर ओझें '—मग तें दगडाचें असो वा एकांताचें असो—ठेवलें कीं ऊर शंकेनें धपापत नाहीं, किंवा डोक्यांत काहुराला अवकाश मिळत नाहीं. ओझ्याच्या एकमेव विचारानें मन व्याप्त होतें आणि तें फिरावयाच्याऐवजीं त्याचेंहि जबरदस्त दडपणच वाटतें. या ओळींतील कल्पना सुंदर आहे. पण ती अयोग्य संदर्भांत ठेवली गेली आहे. आणि सुंदर पण अप्रस्तुत कल्पनेला काव्याच्या मूळ रूपावर चिकटविण्याचा मोह कवीला आवरलेला नाहीं. कारण गज्जलाचें मूलभूत चित्र, प्राथमिक आत्मिक अनुभव कवीनें सुस्पष्ट करून घेतला नाहीं व उगीच उपरेपणानें सुचलेल्या कल्पनेला तो वश झाला. आणि ' गेला दुनियेचा नूर 'चें प्रयोजन यमकाव्यतिरिक्त कळत नाहीं. अशा रीतीनें निष्कारण दुनियेच्या ' नूरा 'ला भाळून बेसावधपणें ' बदसूर ' करण्याऐवजीं कवि जर मध्यवर्ती भावनेंत ' चूर ' राहिला असता तर त्याच्यावर यमकांचा ' पूर ' लोटला असता.

पुढें :

पाणी न कुठें साचे, हा जीव कसा वाचे,
वाळूनि मदाशांचे जातात पहा अंकूर.

' पाणी न कुठें साचे 'मुळें अभावितपणें करून दिलेली ' डोळ्यांत जमे पाणी ' या अर्थाची आठवण व त्यांतील सकृद्दर्शनीं सूचक पण वस्तुतः बहुधा निरर्थक असा विरोध यामुळें क्षणभर बुचकळ्यांत पडणाऱ्या वाचकांची कींव करून आपण

पुढें चालूं. पाणी कोठेंच नसल्यानें हा जीव कसा वांचेल ही विवंचना. आतां प्रेमी जिवाला वांचण्याकरतां प्रियतमेच्या प्रेमाची, किंवा तिचें प्रेम कधीं तरी मिळेल वगैरे आशांची जरुरी असते. सहाव्या ओळींत मदाशांना जीवरूपी वनस्पतीचे अंकुर कल्पिले असल्यानें राहतां राहिलेलें जें प्रियतमेचें प्रेम किंवा तिची सहानुभूति तीच 'पाणी' म्हणून अभिप्रेत असावी. आतां पाणी जर कोठें नाहीं, ज्या स्त्रीवर प्रेम आहे ती प्रेम किंवा सहानुभूति दाखवीतच नाहीं, तर 'साशंक' 'काहूरा'चा संभव कसा झाला ? आणि मग आठव्या ओळींत 'हुरहुर' लागते तरी कशी ?

हृत्संग तिचा किंवा मृत्यूच मिळो जीवा
थांबेल कधीं काळीं, त्यावीण न ही हुर्हूर्

'हुरहुर' शब्दांत जवळ नसलेल्या व्यक्तीच्या सान्निध्याबद्दल लागलेली आतुरता प्रकट होते. त्या आतुर मार्गप्रतीक्षेंत अनिश्चिततेनें आलेली अधीरता जशी असते तशीच आशेची हळुवार गोडीहि असतेच असते. प्रेमवेड्या जिवाच्या ज्या मनःस्थितीचें वर्णन 'हुर्हुर' या शब्दानें यथार्थतेनें होईल त्या मनःस्थितींत पुढील घटकांचा परिपाक असतो : त्या जिवाची व त्याच्या प्रिय व्यक्तीची ओळख, आकर्षण आणि सहवासेच्छा ; नंतर त्या प्रिय व्यक्तीनें प्रेमाचा खेळ स्त्रीसुलभ कुशलतेनें खेळून त्यांत आणलेली अनिश्चिततेची खुमारी ; त्या प्रिय व्यक्तीच्या निकट सहवासाचा, खरोखरचा किंवा प्रेमवेड्या जिवाच्या दृष्टीनें असलेला, दीर्घकालपर्यंत अभाव व त्या कालांत त्या सहवासलोलुप जिवाचीं आशानिराशांवर होणारीं आंदोलनें. या 'हुरहुरी' मनःस्थितीचा रोख वर्तमानांतील इच्छा आणि भावी कालांतील इच्छापूर्ति यांतील कालखंडाच्या दीर्घपणावरच प्रामुख्यानें असतो. इच्छा वाटल्याबरोबर सफल झाली किंवा ती सफल होण्याचीं साधनें हातालगत असलीं तर हुरहुरीला जागाच नाहीं. दुसऱ्या पक्षीं इच्छा वाटल्यावर ती सफल होण्याचा कालत्रयींहि संभव नसला तरीहि हुरहुरीला जागा नाहीं. आशेच्या ध्वनीशिवाय 'हुरहुर' नाहीं. तीव्र, निर्भेळ, कायमची निराशा आणि हुरहुर या दोन मनःस्थिति एकसमयावच्छेदेंकरून एकाच व्यक्तींत संभवत नाहींत. हुरहुर शब्दाभोवतालच्या या सूचनासमुच्चयाची उपेक्षा करून चालणार नाहीं. आतां प्रियासहवासोत्सुक वेडा जीव जोरानें कां होईना पण आशा-निराशा या दोहोंवरहि हेलकावे खात असतांनाच जर त्याच्या उद्वेगानें मृत्यूची मदत संपवून टाकली, तर तीव्र, संपूर्ण, कायमच्या निराशेंत त्याला कोणता मित्र मदत करणार ?

लवकर जवळ न येणाऱ्या, किंवा कदाचित् कधींच जवळ येणार नाहीं अशी भीति वाटलेल्या, प्रिय व्यक्तीच्या हृत्संगाचा विचार करतांना जर त्याची मनःस्थिति मृत्यूचा पर्याय (alternative) आठवण्यासारखी होते, तर आपली प्रेमविषयीभूत व्यक्ति कधींच जवळ येणार नाहीं अशी बालंबाल खात्री झाल्यावर तो कोणत्या शब्दांत आपली मनःस्थिति व्यक्त करणार? मनुष्याला एकच दयेची देणगी आहे; ती म्हणजे मरण! तेव्हां शुद्ध काटकसरीच्या दृष्टीनें त्या पर्यायाचा (alternative) 'हुरहुर'णाऱ्या जिवानें अपव्यय न करणें बरें! दुसरी गोष्ट म्हणजे या एका 'हुरहुर' शब्दानें सर्व गज्जलाच्या भूमिकेंत अर्थशैथिल्य आणलें आहे व तदंतर्गत प्रमुख रसाच्या अपकर्षास वाव मिळाला आहे. पण या 'हुरहुरी'च्या गोड गोड पण मिळमिळीत, बेचव, निर्जीव पिरपिरीनें, गज्जलाच्या मूलभूत भावनेच्या भोवतीं फिरणाऱ्या, अंधारानें द्विगुणित केलेल्या काहुरांतील कोलितें घेऊन भेडसावणाऱ्या, उराला धपापावयाला लावणाऱ्या साशंकतेचें गंभीरपणें हादरणारें संगीत कसें बेसूर होतें, याचें विस्तृत विवेचन करण्याची जरुरी नाहीं. अशा रीतीनें लेखनपूर्व अनुभवाशीं एकनिष्ठ राहून सुरुवात केल्यावरहि अनेक कारणांनीं (तो अनुभव स्वयंनिष्ठ व सत्य असला तरी तो सुस्पष्ट करून घेण्याची खबरदारी न घेतल्यानें; आत्मिक अनुभवाची प्राथमिक प्रेरणा तितक्याच दाबावर (pressure) अथपासून इतिपर्यंत, मध्यें कोठेंहि कमजोर होऊं न देतां, टिकवितां न आल्यामुळें; व शेवटीं, प्राथमिक अनुभवाला, तो परिणामकारक करण्याच्या उद्देशानें, शाब्दिक उठाव देण्याच्या मोहानें) प्रस्तुत गज्जलांत कवि आत्मिक अनुभवाशीं इनाम राखूं शकला नाहीं; आणि वाङ्मयनिर्मितीचें एक महत्त्वाचें तत्त्व विसरला कीं, "In arte la sincerità non è un punto di partenza, ma un punto di arrivo."

प्रस्तुत विवेचनांत चुका असतील किंवा दोष असतील. त्याचें शास्त्रीय बुद्धीनें परिशीलन झाल्यास त्यापेक्षां प्रियतर गोष्ट नाहीं. मला स्वतःला मराठी वाङ्मयांत लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेची उणीव पदोपदीं भासते. इतरांनाहि ती तशी भासत असल्यास ती आपापल्या परीनें दूर करणें वा दूर करण्यास मदत करणें हें सर्वांचें ध्येय असावें.

३.

"Deep thinking is attainable only by a man of deep feeling."

"For a thing at the moment is but the thing of the moment; it must be taken up into the mind, diffuse itself through the whole multitude of shapes and thoughts, not one of which it leaves untinged, between (not one of) which and it some new thought is not engendered."

— *Coleridge*

सरस वाङ्मय निर्माण करावयाचें तर लेखकानें प्राथमिक अनुभवांशीं अविचल इमान राखणें अत्यंत आवश्यक आहे, असें मीं या निबंधाच्या दुसऱ्या विभागांत प्रतिपादिलें. त्यांत स्पष्ट केलेली द्विविध आत्मनिष्ठा ही साहित्यप्रांतांतील यशाची पहिली अट (condition) आहे. पण अर्थातच ती एकमेव अट नाहीं. दुसरी अट म्हणजे ज्या प्राथमिक अनुभवांशीं लेखक इमान राखण्याचा प्रयत्न करीत आहे त्या अनुभवांत अनुभूत विषयाशीं तो तादात्म्य पावला पाहिजे. ज्या प्रमाणांत लेखक अशा रीतीनें अनुभूत विषयाशीं समरस झाला असेल, त्या प्रमाणांत त्याच्या लिखाणाची किंमत कमीअधिक ठरविली जाईल.

मराठी वाङ्मयाच्या हल्लींच्या हिणकसपणाचें एक कारण म्हणजे बऱ्याच लेखकांत व कवींत भासणारी पूर्ण तादात्म्य पावण्याची अपात्रता. या वाङ्मयीन तादात्म्याचा आणि आत्मनिष्ठेचा—विशेषतः लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा—संबंध अत्यंत निकटचा आहे. आणि केवळ विवेचनाच्या सोयीकरितांच त्यांचा निरनिराळा विचार मी करीत आहें. कारण लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेला फाटा मिळण्याच्या अनेक कारणांपैकीं एक कारण मीं असें सांगितलें कीं, लेखक किंवा कवि प्राथमिक अनुभव सुस्पष्ट करून घेण्याचा फारसा प्रयत्न करीत नाहीं. जसजसा लेखक किंवा कवि तो अनुभव सुस्पष्ट करून घेण्याचा प्रयत्न करूं लागेल तसतसा तो अनुभव्य विषयाशीं अधिकाधिक पूर्णतेनें समरस होण्याच्या मार्गाला लागेल. अथवा उलट, शब्द जरा बदलून, असें म्हणतां येईल कीं, जितकी अनुभव्य विषयाशीं तादात्म्य पावण्याची पात्रता अधिक, तितका प्राथमिक अनुभवांतील सर्व धागे निखालस आपोआप स्पष्ट होण्याचा संभव अधिक. वाङ्मयीन तादात्म्य आणि लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा यांचा संबंध अगदीं आवश्यक नसला तरी तीं परस्परावलंबी आहेत

आणि जेथें तादात्म्य पावण्याची पात्रता असते तेथें स्वानुभवाशीं प्रतारणा करण्याचा मोह सहसा होत नाहीं.

वाङ्मयीन तादात्म्याच्या स्वरूपाचें विवरण करण्यापूर्वी एक इषारा देणें जरूर आहे. प्रस्तुत निबंधांत अभिप्रेत असलेलें तादात्म्य हें लेखकनिष्ठ आहे, वाचकनिष्ठ किंवा रसिकनिष्ठ नाहीं. वाङ्मयकृतींचा आस्वाद घेतांना लक्ष्य असलेलें तादात्म्य आणि ती निर्माण करतांना लक्ष्य असलेलें तादात्म्य या दोहोंमधील भेद योग्यपणें विचारांत न घेतल्यानें, कांहीं टीकाकारांच्या साहित्यमीमांसेंत जरा घोटाळा झालेला आहे. त्याबद्दल या ठिकाणीं अधिक लिहावयाचें नाहीं. पण एवढें नमूद करणें जरूर आहे कीं, लेखकनिष्ठ तादात्म्यांत तादात्म्यपूर्ण अनुभव लिखाणांत परिणत होतो, तर वाचकनिष्ठ तादात्म्यांत लिखाणांतून तादात्म्यपूर्ण अनुभव निर्माण होतो. लेखक हा तादात्म्यांतून शब्दसृष्टीला हात घालतो, तर वाचक हा शब्दसमूहांतून तादात्म्याला पोहोंचतो. आणि लेखकनिष्ठ तादात्म्य व वाचकनिष्ठ तादात्म्य यांच्या स्वरूपाची व परस्परसंबंधाची छाननी हा संपूर्ण साहित्यमीमांसेंतील एक स्वतंत्रच प्रश्न आहे.

वाङ्मयीन तादात्म्याविषयीं दुसरी एक गोष्ट लक्षांत ठेवावयाची ती ही कीं, हें तादात्म्य सचेतन (dynamic) असतें, नुसतें निरामय समाधीसारखें नसतें; आणि या सचेतनत्वाचा भोवरा वाक्स्वरूपाच्या ध्रुवटोकाकडे ओढ घेत असतो. ज्या तादात्म्याचें प्रतिबिंब अखेर वाङ्मयकृतींत पडावयाचें असतें त्या तादात्म्यांतच अनुभवाला शब्दांत प्रकट करण्याची आंतरिक प्रवृत्ति हा एक घटक असतो. किंबहुना, अशा प्रवृत्तीशिवाय तें तादात्म्य पूर्णच होत नाहीं. प्राथमिक तीव्र तादात्म्यपूर्ण अनुभव आणि अगदीं लेखनाच्या वेळची मनःस्थिति यांतील अंतराबद्दल प्रसृत असलेल्या कल्पना, विशेषतः प्लेटोवरून सुचलेल्या शेलेच्या काव्यमीमांसेंतून उगम पावल्या. पण त्या शास्त्रशुद्ध नसून त्यांना बेनेदेत्तो क्रोचे या इतालिअन तत्त्ववेत्त्याच्या कलामीमांसेंतून मिळणारें उत्तर सर्वस्वीं ग्राह्य नसलें तरी योग्य दिशा दाखविणारें आहे.

आतां येथें वरील दृष्टीनें सचेतन म्हणजे शब्दस्वरूपांत रूपांतरित होण्यास आतुर अशा लेखकनिष्ठ तादात्म्याबद्दल थोडा विचार करावयाचा आहे. वाङ्मयीन तादात्म्य ही लेखकाच्या किंवा कवीच्या संपूर्ण मनाची एक संकलित अवस्था असते. पण विवेचनाच्या सोयीसाठीं मानसशास्त्राच्या चष्म्यांतून त्या अवस्थेचें निरीक्षण केल्यास त्यांत मुख्यतः दोन बाजू दिसतील. एक ज्ञानात्मक व दुसरी

भावनात्मक. आपण प्रथम ज्ञानात्मक बाजूचा विचार करूं. लेखकाच्या भोंवतीं पसरलेल्या सृष्टींत दर क्षणाला होणाऱ्या घडामोडींचें व दिसणाऱ्या दृश्यांचें त्याला प्रथम ज्ञान झालें पाहिजे. तरच तो त्याबद्दल लिहूं शकेल. जगाच्या या बौद्धिक आकलनांत दोन पायऱ्या असतात. एक इंद्रियसंवेदनांची व दुसरी त्या संवेदनांशीं संलग्न झालेल्या आणि म्हणून त्यांनीं स्फुरणाऱ्या विचारांची. कितीहि तात्त्विक (abstract) विचार घेतला, तरी त्याच्या मुळाशीं इंद्रियगोचर ज्ञान हें असलेंच पाहिजे. अभ्यासानें, संस्कारानें किंवा पुनरावृत्तीनें ज्या इंद्रियगोचर ज्ञानापासून त्या विचारांचा जन्म झाला, त्या इंद्रियगोचर ज्ञानाची आठवण त्या विचारांच्या अस्तित्वांत नेहमींच राहात नाहीं; पण तें इंद्रियगोचर ज्ञान अध्याहृत मात्र नेहमींच असतें. डोळे, कान, नाक, त्वचा वगैरे निरनिराळ्या इंद्रियांच्या द्वारां प्रत्यक्ष सृष्टींतील व्यवहार व दृश्यें लेखकाच्या मनावर जे आघात करतात त्यांचें तीव्र जाणिवेनें आकलन करण्याची शक्ति त्याच्यांत असली पाहिजे. आतां तीव्र जाणीव म्हणजे काय याची ग्वाही साहित्यमीमांसेंतील इतर शब्दसमुच्चया-प्रमाणें खरोखर खास अशी लेखकच देऊं शकेल. पण तिचें स्थूल स्वरूप आणि विशेषतः तिचें गमक मात्र टीकाकाराला सांगतां येईल. तें असें: लेखकाच्या इंद्रियसंवेदनांची इतिकर्तव्यता त्या संवेदनांच्याच परिपूर्ण आकलनांत नसते. तें ध्येय इतर कलावंतांचें असतें. पण लेखकाच्या 'तीव्र जाणिवे'चा उत्कर्ष निर-निराळ्या इंद्रियसंवेदनांनीं सुचविलेल्या विचारांच्या विपुलतेंत होतो. पिकलेल्या पानांचा पिवळा रंग पाहून फक्त पिवळ्या रंगाचेंच भान राहणें हें उत्कृष्ट चित्रकाराचें लक्षण आहे. पण त्या पिवळ्या रंगानें परिणतावस्थेबद्दल आदर, कींव, निराशा, दुःख, उदात्त समाधान या किंवा इतर अनेक विचारांच्या कोलाहलानें मन एका निःशब्द आतुरतेनें भरून जाणें ह्यांत कवीच्या किंवा लेखकाच्या 'तीव्र जाणिवे'ची परिसमाप्ति आहे. जी इंद्रियसंवेदना आपल्या कलाकृतींत अभिप्रेत आहे तिच्या निरनिराळ्या बारीकबारीक, सूक्ष्मतम छटांचें संपूर्ण, निःसंदिग्ध आकलन यांत इतर कलावंतांच्या कौशल्याचा पाया आणि त्यांची विविधता शोधून काढणें हें त्यांचें ध्येय. पण कवीचें किंवा लेखकाचें तसें नाहीं. तो इतर कलावंतांप्रमाणें इंद्रियसंवेदनाक्षम असला तर उत्तमच-पण त्याच्या लिखाणाचा दर्जा इंद्रियगोचर वैचित्र्यापेक्षां इंद्रियज्ञानानें स्फुरलेल्या, सुचविलेल्या विचारांच्या विविधतेवर अवलंबून असतो. अर्थात् लेखक इंद्रिय; संवेद्य अनुभवाशीं तादात्म्य पावला किंवा नाहीं याची खरी कसोटी त्याच्या

इंद्रियसंवेदनांवर फुललेल्या विचार-मालिकेंत आहे.

आतां मनुष्याच्या मानसिक जीवनांत हजारों इंद्रियसंवेदना अंतर्भूत झालेल्या असतात. पण तीच संवेदना त्याच अंतर्बाह्य संदर्भात दोनदां सहसा येत नाहीं; किंबहुना कधीं येणेंच शक्य नाहीं. तेव्हां असें म्हणावयास हरकत नाहीं कीं, एकाच इंद्रियसंवेदनेंत जितकी अधिकाधिक निरनिराळे विचार स्फुरविण्याची कुवत जास्त, तितकी त्या लेखकाची इंद्रियगोचर वस्तूंशीं तादात्म्य पावण्याची पात्रता जास्त. दुसरें असें कीं अशा निरनिराळ्या नानाविध संवेदनांचा मिळून एक संपूर्ण अनुभव, एक प्रसंग, एक वाङ्मयकृतिहेतु होतो. या गोष्टीला अनुलक्षून लिहावयाचें म्हणजे असें म्हणतां येईल कीं, प्रत्यक्ष सृष्टींतील कुठल्याहि दृश्यांतून निरनिराळ्या ज्ञानेंद्रियांना प्रतीत होणाऱ्या निरनिराळ्या संवेदनांना एकच विचार सुचविण्याची शक्ति जितकी अधिक, तितकी त्या लेखकाची इंद्रियगोचर वस्तूंशीं तादात्म्य पावण्याची पात्रता अधिक. कोटल्याहि लिखाणांत वापरलेला इंद्रियसंवेदनार्थी शब्द जेव्हां 'जिवंत' शब्द आहे असें आपण म्हणतों, तेव्हां त्यांत वर वर्णिलेली दुहेरी किंवा दुरंगी सूचकता, विकसनशीलता असते. सारांश, इंद्रियसंवेद्य अनुभवांतील तादात्म्याचें लक्षण सूत्ररूपानें द्यावयाचें, तर एका संवेदनेपोटीं अनेक विचार व अनेक संवेदनांपोटीं एक विचार, असें देतां येईल.

ज्ञानात्मक तादात्म्याची दुसरी पायरी विचारगर्भ तादात्म्याची. यांपैकीं कांहीं विचार वर वर्णिलेल्या संवेदना-तादात्म्यावर बहरलेले असतात. प्रत्यक्ष तात्कालिक इंद्रियसंवेदनांनीं ते नुसते सुचविलेलेच नसतात, तर त्यांच्यांतच ते गुरफटून बसलेले असतात. दुसरे विचार अनेक शतकांच्या व नानाविध व्यक्तींच्या संकलित संवेदनांवर बहरलेले असतात. उपमा बदलून लिहावयाचें म्हणजे, त्या विचारांची नौका मानवी मनोव्यापारांच्या अफाट समुद्रावर संवेदनांचे नांगर तोडून अप्रतिहत संचार करीत असते. आणि उपमा टाकून बोलायचें म्हणजे हे विचार तात्त्विक (abstract) असून त्यांत इंद्रियसंवेदना प्रत्यक्ष अनुभूत नसून फक्त परिणामरूपानेंच गर्भित असतात. वैचारिक तादात्म्यांत संवेदना-तादात्म्यानें पुरविलेल्या व तात्त्विक अशा दोनहि प्रकारच्या विचारांचा अंतर्भाव होतो.

वरील विवेचनांत 'विचार' हा शब्द जरा व्यापक अर्थानें वापरला आहे. त्याचा थोडासा खुलासा करणें बरें. प्रथमतः या विचारांत भावनांचाहि समावेश मीं केलेला आहे. कारण प्रेम, द्वेष, आनंद, मत्सर, हेवा वगैरे ज्या विवक्षित

भावना वेगवेगळ्या किंवा साकल्यानें वाङ्मयकृतिहेतु झालेल्या असतात, त्या प्रत्यक्ष सृष्टींतील निरनिराळ्या दृश्यांच्या किंवा व्यक्तींच्या—आणि यांत कवि किंवा लेखकहि आला—परस्परसंघर्षणांतून उद्‌भूत झालेल्या असतात. पण या सर्व विशिष्ट नि विवक्षित भावना याप्रमाणें वाङ्मयकृतिहेतु होण्यापूर्वी लेखकाचा विचार-विषय व्हाव्या लागतात हें सिद्ध आहे. आतां या ठिकाणीं एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेवायची ती ही कीं, लेखकाच्या तादात्म्यपूर्ण मनःस्थितींत अभिप्रेत असलेली भावना ही त्याचें तादात्म्य ज्या विशिष्ट निरनिराळ्या भावनांच्या समुच्चयावर अधिष्ठित झालें असतें त्यांहून अगदीं भिन्न आहे. वाङ्मय-कृतिभूत अशा ज्या विविध विवक्षित भावना त्या, व त्या भावनांच्या साकल्येंकरून केलेल्या विचाराच्या तीव्र जाणिवेनें लेखकाच्या मनांत उत्पन्न झालेली एक अनन्य-साधारण अवर्णनीय भावना यांचा घोटाळा होऊं देणें इष्ट नाहीं. दोन व्यक्तींमधील भावनांचें चित्रण करतांना लेखक त्यांच्या भावना अनुभवीत नसतो, तर त्या भावनांतील निरनिराळ्या बहुविध धाग्यांच्या आकलनानें सुचलेल्या विचारांतून दृष्टोत्पत्तीस आलेली विविध विसंगति किंवा सुसंगति किंवा एकंदर परस्परसंबंध तो अनुभवीत असतो. विवक्षित भावनांप्रमाणेंच ज्यांना आपण सामान्यतः कल्पना म्हणतों त्यांचाहि अंतर्भाव मी लेखकाच्या विचारांतच करतों; कारण कथानकाचें सूत्र कितीहि ‘ स्वकपोलकल्पित ’ असलें, तरी प्रत्यक्ष लिखाणांत त्याचें वैचारिक प्रतिबिंबच पडलेलें असतें आणि ‘ कपाला ’ला श्रम झालेले असतात.

आतां विचारगर्भ तादात्म्याचें गमक काय? तेंहि थोडेंसें संवेदना-तादात्म्याच्या गमकासारखेंच आहे. कुठल्याहि विचाराच्या स्थूल आकलनापुढें जाऊन त्यांतील भिन्न भिन्न सूक्ष्मतम अशा अर्थांच्या छटा अधिकाधिक प्रकट होत आहेत असें जर लिखाणांत दिसूं लागलें, तर तो लेखक त्या विचाराशीं समरस झाला असला पाहिजे असा अंदाज करावा. पण एकाच विचारांत दृग्गोचर होणाऱ्या या अर्थ-च्छटांची परस्परांतील सुसंगति किंवा विसंगति, अन्योन्यपरिपोषकता, साम्य किंवा विरोध—थोडक्यांत म्हणजे त्या विचारांचा एकंदर आंतरिक लय—यांचें आकलन होणें यांतच लेखकाच्या विचारगर्भ तादात्म्याची खरी कसोटी आहे. विचारांच्या तर्कशुद्ध संबंधापेक्षां त्यांची लयपूर्ण प्रमाणबद्धता आकलन होणें यांतच कवीच्या कवित्वाची सार्थकता आहे. विचारगर्भ तादात्म्य पूर्णत्वाप्रत पोहोंचायला लेखकाच्या मनःस्थितीला आणखी थोडें पुढें जावें लागतें. कुठलाहि विचार जेव्हां फक्त आंतरिक लय उकलून दाखवूनच स्वस्थ न बसतां तत्सम, तद्विरोधी, तदनुषंगिक

अनेक विचारांची बाग फुलवून देतो, व त्यांच्या एकसमयावच्छेदेंकरून बघितलेल्या दृश्यांत जेव्हां लेखकाला लयबद्धता दृष्टोत्पत्तीस येते, तेव्हां वाङ्मयीन तादात्म्य पूर्णावस्थेस गेलें आहे, असें बिनदिक्कत म्हणावयास हरकत नाहीं. अशा रीतीनें कुठल्याहि एका विचारानें लेखकाच्या मनःपृष्ठावर उमटविलेल्या विचार-वलयांचा परीघ जितका जितका जास्त विस्तृत तितकी तितकी त्याच्या लिखाणांत सखोलता अधिक. पण या विषयाचा ऊहापोह 'साहित्यांतील महात्मते'च्या सदराखालीं येतो.

येथपर्यंत वाङ्मयीन तादात्म्याच्या ज्ञानात्मक बाजूचा विचार केला. याच तादात्म्याला भावनेची जी बाजू असते तिच्याबद्दल विशेष लिहिण्याची जरुरी नाहीं. ज्ञानात्मक तादात्म्य पूर्ण झालें म्हणजे लेखकाच्या मनाची जी एक स्थिति होते तिचें वर्णन वरील एका छेदकांत केलें आहे. अशा तऱ्हेनें एक प्रकारें उन्मन होणें ही तादात्म्याची खूण आहे. तिचा परिणाम लेखकाच्या लिखाणावर तत्काल दिसून येतो. ही भावनात्मकता 'काव्यमय' म्हणून शिक्का बसलेल्या सुललित शब्दांच्या निर्जीव पंक्तींना पोपटपंचीप्रमाणें वाचा फोडीत नाहीं; किंवा तिचा भर आवेश-पूर्ण शब्दांवर नसतो. तिची उत्कटता व प्रेरणा लेखकाच्या शब्दशक्तीची मान वाकवून तिला प्रामुख्येंकरून अर्थवाहिनी करण्यांत फलद्रूप होते.

वरील सर्व विवेचन वर्णनात्मकच झालें. तेव्हां एक साधें उदाहरण देऊं. बालकवींची 'पारव्यास' ही कविता जर वाचली तर तिच्यांतील पहिल्या चार ओळींतूनच बालकवींची संवेदनाक्षमताच केवळ नाहीं, तर ती संवेदनाक्षमता कशी विचारप्रवर्तक होती आणि त्यावरून ते आपल्या विषयाशीं कसे तादात्म्य पावत, हेंहि दिसून येईल.

भिंत खचली, कलथून खांब गेला,
जुनी, पडकी उध्वस्त धर्मशाला,
तिच्या कौलारीं बसुनि पारवा तो
खिन्न, नीरस, एकांत-गीत गातो.

यांतील प्रत्येक संवेदनावस्तूंत विचारप्रेरणा आहे, आणि या संवेदनाप्रेरित विचारांचा ओघ जवळच्या भिंतीच्या दृश्यापासून कौलारांत बसलेल्या पारव्याकडे स्वाभाविक सरलतेनें वाहतो. त्यांत चंचलतेनें इकडेतिकडे भिरभिर बघून, ह्या नाहीं त्या निर्जीव संवेदनावस्तूंची गोळाबेरीज करून, तादात्म्याच्या अभावावर पांघरूण घालण्याचा प्रयत्न नाहीं. त्याचप्रमाणें प्रत्येक संवेदना-प्रेरित विचाराचा

आंतरिक लय व त्याचा निकटच्या दुसऱ्या संवेदना-प्रेरित विचाराशीं संबंध यांची छाननी वाचक जसजशी अधिक करील, तसतशी ‘भिंत खचली, कलथून खांब गेला’ या अनुपमेय ओळींतील प्रत्येक शब्दांत भरलेल्या तादात्म्याची त्याला अधिक खात्री पटेल.

बालकवींच्या सर्वच कवितांत त्यांची निखालस समरसता अत्यंत उत्कटतेनें प्रत्ययास येते. त्यांचें उदाहरण विशेष लक्षांत घेण्याजोगें आहे. कारण त्यांची शब्दगंगा सुंदर व पवित्र तशीच अप्रतिहत वाहणारी होती, आणि भावनेचा किंवा तादात्म्याचा उथळपणा तींत सहज लपून गेला असता. त्यांच्या सर्व कवितांचें येथें परीक्षण करावयाचें नाहीं. पण वरील लिखाणाला पूरक म्हणून त्यांच्या ‘श्रावणमासाचें गाणें’ या कवितेचा आणि गिरीशांच्या ‘अभागी कमल’मधील सुरुवातीच्या निसर्गवर्णनाचा तुलनात्मक अभ्यास वाचकांनीं करावा. त्यावरून वाङ्मयांत तादात्म्य आणि त्याचा पूर्णपणें नाहीं तरी बहुंशीं आभास कसा हुडकून काढावा हें वाचकांच्या लक्षांत येईल. अननुभूतपूर्व आनंदाच्या एका उल्हसित ऊर्मींत उचंबळून आलेल्या अस्थिर कुतूहलानें, अधीर तन्मयतेनें, इकडून तिकडे, या संवेदनावस्तूवरून त्या संवेदनावस्तूकडे, एखाद्या अगदीं लहान मुलाच्या सहज लीलेनें पण गोड गोंधळानें वावरणारी वृत्ति ही त्या श्रावणमासाच्या गाण्याचा मध्यवर्ति गेंद आहे आणि त्या मध्यवर्ति गेंदाभोंवतीं प्रफुल्ल सूर्यफुलाच्या पाकळ्यां-प्रमाणें जिवंत संवेदनादृश्यें व तत्प्रेरित विचार फुलले आहेत. गिरीशांच्या वर्णनांत या जिवंत तन्मयतेचा अभाव आहे. आणि त्यांच्या संवेदनावस्तूंतील व त्या वस्तूंनीं जागृत केलेल्या विचारांतील पृथक्ता हीं त्याचीं चिन्हें आहेत.

आतांपर्यंत उल्लेखिलेलें वाङ्मयीन तादात्म्य कसें साधावें हें सांगणें कठिण आहे. निरनिराळ्या लेखकांचे तादात्म्यवृत्ति होण्याचे मार्ग भिन्न असतात ; आणि तोच लेखक दोन निरनिराळ्या प्रसंगीं दोन निरनिराळ्या मार्गांनीं समरस होऊं शकतो. कित्येक वेळां विशिष्ट दृश्याचा लेखकाच्या मनावर इतका जोराचा परिणाम होतो कीं तो तत्काल त्याच्याशीं समरस होतो आणि उद्गारतो, ‘मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः । यत्क्रौञ्चमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥’ इतर वेळां दिवसानुदिवस त्या दृश्यावर विचार करीत मग्न राहिल्यावर लेखक त्याच्याशीं समरस होऊं शकतो. लेखकाच्या बुद्धिभावनांना जर एका मोठ्या खडकाची उपमा दिली आणि त्या खडकाच्या पोटांत शब्दगंगा गडप आहे असें धरलें, तर कांहीं वेळां आकाशांतून कडाडत पडलेली वीज

त्या खडकाला दुभंगून आंतील शब्दगंगेला वाट फोडते तर कांहीं वेळां विचाराची संतत धार त्या खडकावर बराच वेळ पडल्यानंतर तो खडक हळूच फुटून त्यांतील शब्दगंगेचा प्रवाह बाहेर येतो, असें म्हणतां येईल. पण ज्याप्रमाणें निरनिराळे रंग पाहून आनंद होण्याची ज्याची पात्रता नाहीं तो चित्रकाराचें तादात्म्य अनुभवूं शकणार नाहीं, त्याचप्रमाणें जीवनांत हरघडीं प्रत्ययास येणाऱ्या संवेदना, विचार, भावना यांची प्रखर जाणीवच ज्याला शक्य नाहीं, तो वाङ्मयीन तादात्म्याला पारखाच राहणार.

वाङ्मयीन तादात्म्याची प्राथमिक पात्रताच मराठी लेखकांत फारशी दिसत नाहीं आणि ज्यांच्यांत आहे त्यांना लिहिण्याची घाई इतकी असते कीं, जणुं कांहीं त्यांना अभ्यासानें कांहीं फायदा होतो ही कल्पनाच नसते. प्राथमिक पात्रता ही ईश्वरदत्त देणगी आहे. पण अभ्यासानें तिचें संगोपन करणें हें लेखकाचें कर्तव्य आहे. प्रत्येकालाच प्रत्येक क्षणाला वाल्मीकि होतां येत नाहीं. मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाचें एक कारण जरी लेखकांच्या जीवनानुभवक्षेत्राचा संकुचित-पणा हें आहे असें गृहीत धरलें, तरी त्यापेक्षां अधिक हानिकारक कारण म्हणजे जे जीवनानुभव आहेत त्यांचेंहि अपुरें आकलन, तादात्म्यहीन परीक्षण हें आहे. जेथें कोठल्या ना कोठल्या तरी मासिकांत आपली गोष्ट दर महिन्याला प्रसिद्ध झालीच पाहिजे हा आग्रह, तेथें यथार्थ तादात्म्याची आशा कशी करतां येईल? जेथें आज काय वर्गकलहचित्रणाची टूम आहे ना, मार्क्सवादी मजूरजीवनाच्या वर्णनांची प्रथा आहे ना, बेताल, अनिर्बंध स्त्रीपुरुष-संबंधाच्या कवितांतच क्रांतिकारक साम्यवादाची किंवा पुढारलेल्या सुसंस्कृतपणाची इतिकर्तव्यता आहे ना, लिहा तर तसलें वाङ्मय, ही प्रेरणा, तिथें क्षणभर दम धरून मार्क्सवाद, वर्गकलह, साम्यवाद या शब्दसमुच्चयांत दडलेल्या गहन विचारसरणीचें परिशीलन करून, त्या विचार-सरणीशीं खरोखर समरस होऊन, मग लिखाणाला प्रवृत्त होण्याची यातायात कोण करतो? त्याच्या उलट फुलपाखरांप्रमाणें या संवेदना-भावना-समुच्चयावरून त्या संवेदना-भावना-समुच्चयावर उडणाऱ्यांना तादात्म्य पावायला फुरसत कुठें असते? असो. हे सर्व प्रकार मराठी वाङ्मयाला ज्या एका उणीवेनें उपाशी मारीत आहेत, ती तादात्म्याची उणीव भरून निघाली, तर मराठी वाङ्मय कणखर व कसदार होऊन वाङ्मयीन यशाचा डोलारा पोकळ राहणार नाहीं.

.४.

Ite hinc, inanes, ite, rhetorum ampullae,
inflata rhoso non Achaico verba,
. . . .
nos ad beatos vela mittimus portus,
magni petentes docta dicta Sironis,
Vitamque ab omni vindicabimus cura.

— *Virgil.*

संपूर्ण साहित्यमीमांसेंत अनेक प्रश्नांचा ऊहापोह होतो. वाङ्मयाच्या माध्यमाचें स्वरूप, वाङ्मयकृतींतील शब्दसृष्टीचा व त्या शब्दसृष्टींत शिल्पीभूत झालेल्या लेखकाच्या भावनान्त जीवनानुभवाचा परस्परसंबंध, त्याचप्रमाणें त्या शब्दसृष्टीचा व तींतून रसिकाच्या मनांत अवतरणाऱ्या भावनार्थसंघटनेचा परस्परसंबंध, या विविध संबंधांचीं वैशिष्ट्यें, वगैरे अनेक अंगोपांगांची चर्चा समग्र रीतीनें संपूर्ण साहित्यमीमांसेंत होते. पण या निबंधाच्या 'साहित्य आणि आत्मनिष्ठा' व 'वाङ्मयीन तादात्म्य' या दोन प्रश्नांची चर्चा करणाऱ्या विभागांतून ध्वनित केलेल्या विचारसरणीचा प्रस्तुत विभाग हा तिसरा आणि शेवटला टप्पा आहे. आणि या निबंधांत संपूर्ण साहित्यमीमांसेचा समग्र प्रबंध लिहिण्याचा उद्देश नसून साहित्यमीमांसेच्या मुळाशीं असलेल्या आणि जिच्यापासून साहित्यविषयक सांगोपांग चर्चेला जिवंतपणा येतो अशा एका प्रमेयमालिकेचेंच फक्त संक्षिप्त दिग्दर्शन करण्याचा हेतु आहे. ही प्रमेय-मालिका एक संलग्न तत्त्वग्रंथि आहे आणि केवळ विवेचनाच्या सोयीसाठींच मीं तिचे तीन निरनिराळे भाग केले आहेत. वाङ्मयीन महात्मता, 'Profondita dell' anima' असली कीं, वाङ्मयीन तादात्म्याचा फारसा प्रश्नच उरत नाहीं. किंबहुना, वाङ्मयीन तादात्म्यावरूनच वाङ्मयीन महात्मतेचा प्रश्न बहुंशीं सोडवावा लागतो, त्याचें निदान करावें लागतें. आणि तादात्म्याचा अभाव असल्याखेरीज स्वानुभवांशीं बेइमान होण्याचा, आत्मनिष्ठेविरुद्ध जी आत्मवंचना तिचा अवलंब करण्याचा मोह अथवा प्रसंग सहसा उद्भवत नाहीं. पण आत्मनिष्ठा असली तरी तादात्म्य खास असेलच असें नाहीं; त्याप्रमाणेंच तादात्म्य असलें तरी महात्मता खास असेलच असें सिद्ध होत नाहीं. दोनहि बाबतींत अस्तिपक्षी संबंधाचा संभव मात्र त्या त्या प्रमाणांत अर्थात् अधिक. आणि म्हणूनच चिरकालिक वाङ्मययशः-

सिद्धीला आणि तिच्या मापनाला आत्मनिष्ठा, तादात्म्य आणि महात्मता या तीनहि वैशिष्ट्यांची आवश्यकता असते.

वाङ्मयीन महात्मतेसंबंधीं विचार करतांना तिचा आभास उत्पन्न करणाऱ्या पण तत्त्वतः तिच्याशीं निगडित नसलेल्या एका गुणाचा प्रथम उल्लेख करून त्याच्या अप्रस्तुतपणाबद्दल पुन्हा इशारा देणें योग्य होईल. हा गुण म्हणजे लेखकाच्या किंवा कवीच्या जीवनानुभवांची प्रसंगनिष्ठ व्यापकता. मीं मुद्दामच ‘ प्रसंगनिष्ठ ’ हा शब्द वापरला आहे. कारण ही प्रसंगनिष्ठ व्यापकता मूल्यनिष्ठ व्यापकतेहून भिन्न आहे आणि या भिन्नतेकडेच वाचकांचें लक्ष मला प्रामुख्यानें ओढावयाचें आहे. मूल्यनिष्ठ व्यापकता म्हणजे काय आणि तिच्यावरच वाङ्मयीन महात्मता कशी अवलंबून असते हें पुढें येईलच. पण विचार, कल्पना, कार्यें, व्यक्ति, दृश्यें इत्यादि विश्वसृष्टीच्या अनंत घडामोडींत पदोपदीं प्रत्ययास येणारे विविध ‘ प्रसंग ’ यांना अनुलक्षून प्रशंसिलेल्या क्षेत्रफळावरून वाङ्मयीन महात्मतेचें अनुमान करावयाचें नसतें एवढें येथें नमूद केलें पाहिजे. लेखकाच्या जीवनानुभवांत प्रसंगनिष्ठ व्यापकता असली तर ती त्याच्या वाङ्मयीन महात्मतेला उपकारक किंवा पोषक होऊं शकेल, पण केवळ त्या प्रसंगनिष्ठ व्यापकतेंतून महात्मतेचा उगम कधींहि होणें शक्य नाहीं. परिपोषक ‘ प्रसंग-व्यापकता ’ नसली तरीहि वाङ्मयीन महात्मता फलद्रूप होऊन लेखकाला उच्च दर्जा प्राप्त करून देईल. उलट वाङ्मयीन महात्मता नसली तर केवळ प्रसंगव्यापकतेनें लिखाणाला क्षणैक रिझविणाऱ्या वैचित्र्याचा लाभ करून दिला, तरी त्यांत वाचकाला स्थलकालनिरपेक्ष अशी आनंदस्फूर्ति देण्याचें सामर्थ्य येणार नाहीं. जीवनानुभवांच्या प्रासंगिक व्यापकतेचें भाग्य वाङ्मयीन पाळण्याभोवतीं फिरणाऱ्या पऱ्यांनीं प्रो. ना. सी. फडके यांच्या भाळीं जितकें लिहिलें, तितकें तें प्रो. वा. म. जोशी यांच्या भाळीं खास लिहिलें नाहीं. पण वाङ्मयीन महात्मतेच्या प्रत्ययानें वाचक प्रो. जोश्यांच्या कादंबऱ्या आपल्या संग्रहांतून काढून पुनःपुन्हा वाचतो, तर प्रो. फडक्यांच्या एकाहि कादंबरीचें पहिलेंहि पारायण तो तन्मयतेनें करूं शकत नाहीं.

दुसऱ्या एका गोष्टीचाहि प्रथमच थोडासा खुलासा केलेला बरा; म्हणजे प्रस्तुत निबंधाच्या विवेचनांत अवांतर प्रमेयांचा अडथळा होणार नाहीं. ‘ महात्मता ’ हा भाववाचक शब्द ज्या सामान्य नामापासून मीं बनविला आहे त्या ‘ महात्मा ’ या शब्दाशीं त्याचा संबंध नाहीं. महात्मा या शब्दाचा परंपरागत

उपयोग करतांना प्रामुख्येंकरून आपण नैतिक, धार्मिक किंवा पारमार्थिक मूल्यांचाच हेतु सूचित करीत असतों. वाङ्मयीन महात्मतेंत लक्ष्य असलेल्या मूल्यांचा वरील मूल्यांशीं परमार्थतः अर्थातच संबंध आहे. पण वाङ्मयीन महात्मतेच्या पुढील वर्णनांत त्या दोहोंचा घोटाळा न करणें योग्य होईल.

मानवी जीवनांतील निरनिराळ्या क्षेत्रांत तद्वतच साकल्यानें मानवी जीवनांत महात्मतेचें स्वरूप व तिचें मापन हें कुठल्या तरी मूल्यभावानें, sense of value नें ठरविलें जातें. स्थूलतः हा मूल्यभाव म्हणजे त्या त्या मानवी व्यवहारक्षेत्रांत संगति उत्पन्न करणारें तत्त्व असतें. या विविध मूल्यभावांपैकीं कांहींची व्याप्ति संकुचित व सार्थक्य साधनात्मक असतें, तर इतरांची व्याप्ति कैवल्यात्मक, absolute व सार्थक्य स्वयंसिद्ध असतें. कांहीं घटनांचा मूल्यभाव त्या घटनांपासून इतर कांहीं, त्या घटनांव्यतिरिक्त, साध्यें साधण्यांत प्रतीत होतो, आणि या साधन-साध्यसंबंधाबाहेर तो मूल्यभाव व्यर्थ ठरतो. उलट कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव हा घटनांच्या साधनशक्यतेवर आधारलेला नसतो आणि त्याची सार्थकता त्या घटनांबाहेर असलेल्या साध्यांवर अवलंबून न राहतां त्या घटनांच्या परिपाकांतच फलद्रूप होते. मूल्यभावांच्या या दोन प्रकारांचें अधिक विस्तृत विवेचन करण्याचें हें स्थळ नाहीं. पण वरील दोन प्रकारच्या मूल्यभावांच्या अनुरोधानें हें स्पष्ट आहे कीं, महात्मता ही फक्त कैवल्यपूर्ण, स्वयंसिद्ध मूल्यभावांच्या आश्रयानेंच परिणत होऊं शकेल व अशा मूल्यभावांच्या साहाय्यानेंच तिचें निदान ठरवितां येईल. मराठी वाङ्मयाच्या अप्रगल्भ यशःसिद्धीची चिकित्सा करतांना, बहुतेक मराठी लेखकांच्या व कवींच्या मानसिक आंदोलनांत, त्यांच्या संकलित मनोव्यापाराच्या आघात-प्रत्याघातांत, निखालस नसणारा किंवा फारच त्रुटितपणें असणारा हा कैवल्यपूर्ण मूल्यभावच दृग्गोचर होतो.

निःसंदिग्ध कैवल्यपूर्ण मूल्यभावाच्या गर्भित सूचनेखेरीज कुठल्याहि लिखाणाला सामर्थ्य येणें शक्य नाहीं. प्रत्येक व्यक्ति आपल्या संकुचित जीवनांत निरनिराळ्या घटनांचा प्रतिक्षणीं अनुभव घेत असते आणि आपलें जीवन यथाशक्ति यशस्वी रीतीनें घालवितांना त्या सर्व घटनांची संगति व त्या घटनांचा तन्निष्ठ मानवी अनुभवांतील प्रतिबिंबाशीं समन्वय लावीत असते. पण ही संगति व हा समन्वय हीं अपरिहार्य असलीं तरी फक्त तात्कालिक असतात, आणि व्यक्तिजीवनाचा ओघ तदनुरोधानें वाहत असतांना त्या संगतीची व त्या समन्वयाची सार्थकता नेहमींच दृग्गोचर होते असें नाहीं. सामान्य जन जीवनकलहांत इतका गढून

गेलेला असतो कीं, त्याला या संगतीची व समन्वयाची जाणीव असली तर ती फारच अस्पष्ट असते; आणि जी असते ती फक्त जीवनकलहांत त्या संगति-समन्वयाच्या होणाऱ्या उपयोगावर, म्हणजेच तिच्या साधनशक्तीवर केंद्रित असते व त्याच प्रमाणांत मर्यादित असते. सृष्टींतील घटना आणि तज्जन्य अनुभव यांच्या या संकुचित, साधनप्रधान संगति-समन्वयाला ओलांडून अधिक विस्तृत अशा संगति-समन्वयाकडे दृष्टि टाकणें यांतच लेखकाचें वैशिष्ट्य आणि वाङ्मयाचें स्वारस्य आहे.

महात्मता ही मूल्यभावावर अवलंबून असते आणि मूल्यभाव म्हणजे स्वानुभव-क्षेत्रांत संगति उत्पन्न करून तिचा विश्वघटनांच्या वस्तुस्थितिनिदर्शक संगतीशीं समन्वय लावणारें तत्त्व. पण वाङ्मयीन महात्मतेंत कोणता मूल्यभाव अभिप्रेत आहे? या प्रश्नाचें उत्तर देतांना मानवी अनुभवक्षेत्रांच्या कोणत्या भागांत त्या मूल्यभावानें संगति निर्माण करावयाची असते आणि ती संगति कशा प्रकारची असते याचा निर्णय केला पाहिजे. मानसशास्त्रदृष्ट्या मानवी अनुभवांचें वर्गी-करण ज्ञानात्मक, भावनात्मक आणि कृतिस्वरूप असें करतां येतें. अर्थात् या वर्गी-करणाचें प्रामाण्य त्याच्या उपयुक्ततेवरच आहे. तत्त्वतः कुठल्याहि मानवी अनुभवांत या तीनहि अंगांचें संमिश्रण असतें. विश्वसृष्टीच्या अनंत कोलाहलांतून आणि अखंड घडामोडींतून विविध विचार, विकार, व्यक्ति, प्रसंग इत्यादि दरक्षणीं अनुभवशील अशा व्यक्ति-मनःपटलावर आघात करीत असतां व्यक्ति-मनाच्या ज्या प्रतिक्रिया होतात त्यांत त्या त्या दृश्यांची व कल्पनांची त्या व्यक्तीला प्रथम जाणीव होते; नंतर तत्संलग्न अशी भावना जागृत होते; आणि शेवटीं त्या जाणिवेची आणि या भावनेची परिणति विशिष्ट कृतींत होते. अनुभवांच्या या तीन अंगांपैकीं भावनात्मक अंगाचें क्षेत्रच वाङ्मयांत प्रस्तुत आहे. घटना हा शब्द व्यापक अर्थानें वापरून असें म्हणतां येईल कीं, कुठलीहि घटना वाङ्मयकृतिहेतु होण्यापूर्वी तिचा भावनामय विकास झाला पाहिजे. कारण भावनाप्रधान अर्थाला शब्दसृष्टींत प्रकट करणें हा वाङ्मयकर्ताचा उद्देश असतो. पोटाची खळगी झालेला गरीब दीनदृष्टि भिकारी समोर दिसला कीं, त्या दृश्याची बघणाराच्या मनाला ज्ञानेंद्रियद्वारा प्रथम जाणीव होते; ती झाल्यावर, किंबहुना ती होत असतां-नाच, त्या भिकाऱ्याबद्दल दयेची भावना उत्पन्न होते; व या जाणीव-भावनेची परिणति भिक्षा घालण्याच्या कृतींत होते; आणि भिक्षा द्यायला जवळ पैसे नसले तर बघणारा त्या भिकाऱ्यावर कविता लिहितो! अर्थात् ही प्रक्रिया अगदीं शब्दशः

खरी म्हणून दिली नसून ती फक्त लाक्षणिक अर्थानेंच खरी समजावयाची आहे.

भावनाप्रधान अर्थ हें वाङ्मयाचें क्षेत्र असल्यानें वाङ्मयीन महात्मतेंत लक्ष्य असलेल्या मूल्यभावानें मानवी भावनांत संगति निर्माण केली पाहिजे. पण त्याबरोबरच हेंहि उघड आहे कीं भावनार्थसंगतीला (organisation of emotional meanings) यथार्थतेनें प्रेरणा देणारा मूल्यभाव हा त्या भावनांच्या आंतरिक स्वरूपाशीं निगडित असला पाहिजे. जितक्या जितक्या या भावना अधिकाधिक सखोल, कणखर, तितकी तितकी त्यांतून प्रकट केलेल्या संगतीची श्रेयस्करता, तिची संघटितता अधिक. भावनांची सखोलता किंवा त्यांचा कणखरपणा हीं त्या भावनांचें स्थायीभूत जें ज्ञान, ज्या जाणिवा त्यांवर अवलंबून असतात. ज्या प्रमाणांत हें ज्ञान, या जाणिवा अधिक व्यापक, त्या प्रमाणांत तदुद्भूत किंवा तत्संलग्न भावना अधिक खोल, अधिक दुर्दमनीय, स्थलकालाच्या परिणामानें विचलित किंवा व्यग्र न होणाऱ्या. मानवेतिहासांत दया, प्रेम, द्वेष इत्यादि निरनिराळ्या भावनांचीं स्थूल स्वरूपें निरनिराळ्या काळीं व स्थळीं जरी सारखींच वाटलीं, तरी परमार्थतः तीं भिन्न असतात आणि त्यांची भिन्नता ही त्यांच्या स्थायीभूत झालेल्या किंवा त्यांत गर्भित असलेल्या ज्ञानाच्या वा जाणिवांच्या बदलणाऱ्या स्वरूपानें निश्चित केलेली असते. शारीरिक सहकंपित संवेदनांच्या किंवा प्रकृतींतील रासायनिक प्रक्रियांच्या साधर्म्यापलीकडे आणि क्वचित् तज्जन्य कृतींतील स्थूल साम्यापलीकडे त्यांच्या सारखेपणाला विशेष अर्थ नसतो. हीच गोष्ट प्रत्येक व्यक्तीच्या निरनिराळ्या वेळच्या भावनांसंबंधीं, त्याचप्रमाणें निरनिराळ्या व्यक्तींच्या एकाच शब्दानें व्यक्त होणाऱ्या भावनेसंबंधींहि, खरी आहे.

तेव्हां भावनांची विविधता आणि त्यांची व्यापकता ही तद्गर्भ ज्ञानाच्या विविधतेवर व व्यापकतेवर अवलंबून असते. सामान्य मनुष्यानें एखादा दगड बघितला आणि भूगर्भशास्त्रज्ञानें तो दगड बघितला तर त्या दगडानें त्या दोघांच्या मनांत ज्याप्रमाणें निरनिराळी जाणीव व विचार जागृत होतील, त्याचप्रमाणें भावनांची गोष्ट आहे. अर्थात् वाङ्मयकृतिहेतु झालेल्या भावनांचें स्थायीभूत ज्ञान किंवा जाणिवा जर अशा रीतीनें विविध व व्यापक व्हावयाच्या तर लेखकाचें किंवा कवीचें एकंदर ज्ञान, परिशीलन, तर्कशुद्ध अभ्यासहि व्यापक असावयास पाहिजे. पण मराठी वाङ्मय निर्माण करणारांत प्रायः या गोष्टींचा अभाव असतो. बहुतेकांत तर्कशुद्ध अभ्यासाची पात्रता किंवा शिक्षण नसतें आणि ज्यांच्यांत असतें त्यांना व्यासंगाला फुरसत नसते. असल्या कोत्या ज्ञानावर पोसलेल्या भावना अर्थातच

उथळ असणार. आणि सध्यांच्या युगांत तत्त्वज्ञान, भौतिक शास्त्रें, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, मानसशास्त्र वगैरेंची वाढ इतकी झाली आहे व होत आहे कीं मराठी लेखकांतील हा उथळपणा अधिकच तीव्रतेनें उघडकीस येतो. परंपरागत संकुचित ज्ञानानेंच स्फुरलेल्या सामान्य जाणिवांवर, घटनांच्या आकलनांवर भिस्त ठेवून आतां वाङ्मयीन महात्मता प्राप्त होणें शक्य नाहीं. तद्वत् अर्ध्या हळकुंडानें पिवळें होण्याचा किंवा तिळभर तांबड्या गंधानें तांबडें 'लाल' होण्याचा प्रयत्न म्हणजे अपरिपक्व व्यासंगानें वाङ्मयीन यशाची गुरुकिल्ली हातीं येईल असा भ्रम आहे.

या संदर्भात इंग्रजी कवि आणि टीकाकार कोलरिज् यानें आपला मित्र कॉट्ल् याला लिहिलेल्या पत्रांत महाकाव्य लिहण्यापूर्वी जरूर असणाऱ्या तयारीची रूपरेषा दिली आहे, ती उद्धृत करणें वावगें होणार नाहीं. कोल्रिज् लिहितो :

"महाकाव्याकरितां वीस वर्षांपेक्षां कमी काल खर्च करण्याला मी धजणार नाहीं. त्यांपैकीं दहा वर्षे सर्व साहित्यसामग्री जमवायला आणि वैश्विक शास्त्रानें माझें मन उल्हसित करावयाला : मी थोडीशी गणितशास्त्रांत पारंगतता मिळविण्याचा प्रयत्न करीन; Mechanics, Hydrostatics, Optics आणि Astronomy, Botany, Metallurgy, Fossilism, Chemistry, Geology, Anatomy, Medicine; तदनंतर व्यक्तिमानसशास्त्र आणि प्रवासवृत्तें, जलपर्यटनवृत्तें व इतिहास यांतून आविष्कृत झालेलीं विविध मनें यांचा मी कसून अभ्यास करीन. अशा रीतीनें मी दहा वर्षे घालवीन; त्यानंतरचीं पांच वर्षे काव्य लिहिण्यांत आणि शेवटचीं पांच त्यांत सुधारणा करण्यांत." (Cottle's Reminiscences, पान १०२-१०३)

निरंकुशाः कवयः म्हणून आपल्या काव्याची, भाषाछंददृष्ट्याच नव्हे तर त्यांत व्यक्त केलेल्या भावनार्थांच्या दृष्टीनेंहि स्वयंभूत अनिर्बंध मौलिकता प्रतिपादणारे मराठी कवि,' प्रतिभेच्या ईश्वरदत्त देणगीवरच आपल्या लिखाणाचा अधिकार प्रस्थापित करणारे मराठी लेखक, आणि नांवाजलेल्या प्रचलित विचारसरणींचीं तुटपुंजीं, चिकित्साशून्य पिसें लावून लटक्या बंडखोरीचा किंवा पोकळ पुरोगामी स्वतंत्रतेचा नाच काळ्या शाईत नाचणारे मराठी साहित्यिक यांना वरील उताऱ्यापासून बराच बोध घेण्यासारखा आहे! आणि कोल्रिज्च्या काळांत वाङ्मयीन महात्मतेबाबत जें सत्य त्यानें वरील उताऱ्यांत सूचित केलें आहे त्याची प्रस्तुतता शंभर वर्षांनंतर आज तर किती तरी वाढली आहे. प्रतिदिनीं वाढणाऱ्या या सर्व ज्ञानसंचयाची वाङ्मयनिर्मितींतील उपकारकता द्विविध आहे. एक तर त्यामुळें जुन्या

भावनांना नवीन भावनेयें (grounds of emotion) निर्माण होत आहेत. आणि दुसरें म्हणजे त्यामुळें जुन्या भावनेयांशीं नवीन भावना बद्ध होत आहेत. भावना-भावनेयांच्या या बदलत्या स्वरूपाची सुस्पष्ट कल्पना असल्याखेरीज सृष्टींतील विविध दृश्यांशीं होणारी लेखकाची किंवा कवीची भावनाप्रतिक्रिया प्रगल्भ कशी होऊं शकेल ? विश्वांतील निरनिराळे प्रसंग, विचार, व्यक्ति किंवा कल्पना—थोडक्यांत म्हणजे कुठलीहि विश्वघटना—लेखकाच्या किंवा कवीच्या मानस-सरोवरांत जीं भावनावलयें निर्माण करते, त्या भावनावलयांचा परीघ त्या मानस-सरोवरांतील ज्ञानसंचयावर अवलंबून असतो आणि या परीघाच्या विस्तीर्णतेंतून त्या भावनावलयांच्या स्वयंनिष्ठ साफल्याची अनुभूति होते आणि वाङ्मयीन महात्मतेला गाभा लाभतो.

वरील विवेचनानुसार सखोल अशा भावनांतून एक प्रकारची संगति दृग्गोचर करणें हें वाङ्मयीन महात्मतेचें लक्षण आहे. ह्या संगतीचें स्वरूप किंवा ही संगति कोणत्या तत्त्वानुसार परिस्फुट करावयाची हें आतां बघितलें पाहिजे. म्हणजे त्या महात्मतेचें गमक आपल्या हातीं येईल. आपाततः जीवनांतील निरनिराळ्या भावनांचा अनुभव घेत असतांना भावनामूल्याचा एक तऱ्हेचा सांचा व्यक्तिमात्राच्या मनांत तयार झालेला असतो. त्याप्रमाणेंच तो लेखकाच्या किवा कवीच्या मनांतहि तयार झालेला असतो. पण सामान्य जनांच्या मनांतील या सांच्याची आंतरिक व्यवस्था कुठल्याहि तत्त्वांवर अधिष्ठित नसते, तर ती केवळ योगायोगानुसारी असते. त्या उलट लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनांतील सांच्याची आंतरिक व्यवस्था ही विशिष्ट तत्त्वानुसारी असते. पहिल्या प्रकारच्या सांच्यांत भावनानुभूति ही त्या त्या भावनेपुरती मर्यादित असते, ती घटकात्मक असते; तर दुसऱ्या प्रकारच्या सांच्यांत ती संघटनात्मक असते, तिचे निरनिराळे घटक जागृतपणें परस्परावलंबी असतात. आणि लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनांतील भावना-घटकांचे हे परस्परसंबंध साम्य, भेद, सुसंवाद, विरोध, समतोलपणा या सौंदर्यतत्त्वांनीं प्रेरित अशी जी लयबद्धता तिनें गुंफलेले असतात. प्रेम आणि द्वेष यांच्यांतील विरोध, मातृप्रेम, मित्रप्रेम, प्रणयी जनांचें प्रेम यांतील सुसंवादित्व (harmony), मत्सर आणि स्वार्थत्याग यांतील समतोलपणा, हीं या लयबद्धतेचीं फक्त स्थूल उदाहरणें. या सर्व भावना सामान्य जनांनींहि अनुभविलेल्या असतात; पण त्या अनुभवितांना त्यांच्या परस्परसंबंधांची त्यांना एक तर जाणीवच

नसते किंवा असली तर ती फार संदिग्ध असते. त्याउलट या भावनांच्या सूक्ष्म छटा आणि त्यांचे सूक्ष्मतर परस्परसंबंध यांची विविध लयबद्धता फक्त कवीच्या किंवा लेखकाच्या अनुभवसाकल्यांतच प्रकट होते. आणि भावनांच्या या सचेतन, जिवंत लयबद्धतेची श्रेष्ठता व स्वारस्य हीं तद्‌गर्भ जाणिवांच्या व्यापकतेनें प्रवर्तित केलेली असते; कारण या व्यापकतेनेंच भावनांच्या व भावनासंबंधांच्या सूक्ष्म स्वरूपांची प्रचीति येते. वाङ्मयीन महात्मतेंत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव म्हणजेच या लयबद्धतेंतून व्यक्त होणारें सौंदर्य.

वाङ्मयस्फूर्ति ही या मूल्यभावाच्या अंतर्गत आंदोलनावर बहरते. सौंदर्यनिष्ठ अशा या मूल्यभावानें गुंफलेली लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनांतील भावनासंगति जोंपर्यंत विश्वघटनासंगतीशीं जुळते, तोंपर्यंत या मूल्यभावाची जाणीवहि प्रायः नसते. पण या दोहोंत जेव्हां विरोध उत्पन्न होतो, विश्वांतील एखादा प्रसंग, दृश्य किंवा घटना जेव्हां लेखकाच्या किंवा कवीच्या मनांत प्रतिष्ठित झालेल्या, सौंदर्यभावांवर आधारलेल्या, या भावनासंगतींत विसंवाद उत्पन्न करते, तेव्हां त्या आंतरिक खळबळीनें वाङ्मय उत्पन्न होतें. आतां कुठल्याहि व्यक्तीचें आकलन-सामर्थ्य, तिची संज्ञाशक्ति ही अर्थातच तिच्या मानवतेमुळें कमीअधिक प्रमाणांत मर्यादितच असणार. त्यामुळें तिच्या मनांतील सौंदर्यनिष्ठ भावनाव्यवस्था ही अखिल विश्वरचनेंतील व्यवस्थास्वरूपांचें यथार्थ प्रतिबिंब कधींच होणें शक्य नाहीं. या दोहोंची एकवाक्यता फक्त परमेश्वराच्या किंवा सर्व विश्वाशीं समव्याप्ति असलेल्या संज्ञाशक्तीच्या बाबतींतच शक्य आहे. या दोहोंतील विसंवादाला साक्ष ठेवून, किंबहुना त्या विसंवादाला प्रत्यक्ष स्वरूप देण्याच्या प्रयत्नांतूनच वर उल्लेखिलेल्या एकवाक्यतेकडे अंगुलिनिर्देश करणें हें वाङ्मयीन महात्मतेचें लक्षण आहे. आणि लेखकाच्या किंवा कवीच्या अंतःकरणांतील भावनासंगति-सौंदर्याची विश्वरचनासौंदर्याशीं अधिकाधिक सम्यक्तेनें सांगड घालणें यांतच त्या महात्मतेचा प्रकर्ष आहे. 'अमुक एक दृश्य पाहून विश्वाच्या गुप्त रहस्याबद्दल मराठी कवि-लेखकवर्ग बेफाम उद्विग्न किंवा समाधिपूर्ण निरामय झालेला आपणांस आढळणार नाहीं,' असें जें मीं पहिल्या विभागांत लिहिलें तें याच विरोधाच्या आणि एकवाक्यतेच्या अर्थानें. 'व्यक्ति आणि विश्व यांच्या संघर्षणानें वाङ्मय किंवा दुसरी एखादी कलाकृति निर्माण होते,' असें नेहमीं प्रतिपादण्यांत येतें. पण या संघर्षणाचें किंवा तज्जन्य कल्लोळाचें स्वरूप जर आतांपर्यंत वर्णन केलेल्या सखोल भावना व त्यांची सौंदर्यतत्त्वानुयायी संगति यांनीं प्रेरित झालेलें

नसेल, तर त्यांतून सरस वाङ्मय प्रकट होण्याची आशा नको. एका बाजूला चटोर वर्तमानपत्रांचे रकानेच्या रकाने भरणारें लिखाण व दुसऱ्या बाजूला गोखले यांचें 'अंकगणित' हींहि व्यक्ति आणि समाज किंवा व्यक्ति आणि विश्व यांच्या एक प्रकारच्या संघर्षणांतूनच निर्माण झालेलीं असतात. पण त्या संघर्षणाचें आणि परमपूज्य ख्रिस्तवासी लक्ष्मीबाई टिळकांच्या 'स्मृति-चित्रां'त व्यक्त झालेल्या संघर्षणाचें स्वरूप सारखेंच काय? वाङ्मयीन महात्मतेंत अभिप्रेत असलेल्या महात्मतेची खरी कल्पना यावयास या 'स्मृति-चित्रां'च्या अभ्यासा-इतकी श्रेयस्कर दुसरी गोष्ट नाहीं. विस्तारभयास्तव त्यांचें सम्यक् विश्लेषण करण्याचा मोह येथें आवरला पाहिजे. पण या 'स्मृतिचित्रां'तील भावना-गालिचा, त्यांतील राग आणि प्रेम, सहानुभूति व तिरस्कार, अव्याजसरलता आणि प्रतिष्ठित सभ्यता, भोळा असमंजसपणा आणि छद्मी व्यवहारकुशलता यांच्या निरनिराळ्या स्वरूपांची आणि परस्परसंबंधांची सूक्ष्म छाननी करण्याची सूचना दिल्याशिवाय राहवत नाहीं.

मराठी वाङ्मयाच्या हिणकसपणाला मराठी साहित्यिकांत असलेला वाङ्मयीन महात्मतेचा अभावच बहुंशानें जबाबदार आहे. विश्वांतील विविध भावनान्त घटनांचा सौंदर्यतत्त्वानुरोधानें लयबद्ध अन्वय लावणें हें वाङ्मयकलेचें एकमेव उद्दिष्ट आहे. आणि सर्व मानवी कृतींमध्यें वाङ्मयनिर्मितीचें हेंच एक व्यवच्छेदक लक्षण आहे. तेव्हां महात्मतेच्या या अत्यंत जिव्हाळ्याच्या अशा तत्त्वापासून मराठी वाङ्मयकृतींना जोंपर्यंत जीवनरस पुरविला जात नाहीं, तोंपर्यंत त्यांच्या यशाचा रंग निर्जीव, क्षणभंगुर, फिकट राहिला आणि त्यांचा गाभा पोचट राहिला तर त्यांत नवल काय?



परिशिष्ट १ लें

सौंदर्यभावना आणि डॉ. रिचर्डस्

सौंदर्याच्या अनुभवांत मनुष्याच्या शरीर-मनाची अवस्था एक प्रकारें उत्तेजित किंवा उल्लसित झालेली असते. अशा तऱ्हेची उत्तेजित अवस्था ज्या अनुभवांत सामान्यतः होत असलेली आपणांस आढळते, त्या अनुभवांना आपण भावना या शब्दानें संबोधितों. तेव्हां सौंदर्याच्या अनुभवाचें स्वरूप भावनांशीं मिळतें ह्याबद्दल सौंदर्यमीमांसकांत वाद नाहीं. वाद आहे तो सौंदर्यभावना ही स्वतंत्र, विवक्षित, रागानुरागादि इतर भावनांहून निराळी, अशी भावना आहे कीं नाहीं, ह्या प्रश्नाबद्दल. ज्यांना सौंदर्यास्वादाचा अनुभव आहे त्यांना तरी तो अनुभव स्वतंत्र, unique, इतर भावनानुभवांहून निराळा, असा प्रतीत होतो. अशा परिस्थितींत चिकित्सकांपुढें दोन पर्याय आहेत: एक म्हणजे, सौंदर्यभावनेचें स्वतंत्र अस्तित्व मान्य करणें आणि दुसरा म्हणजे, सौंदर्यभावनेचें भावनास्वरूप मान्य करूनहि तिचें स्वातंत्र्य, तिची विवक्षितता अमान्य करणें व तिचें विश्लेषण, वर्णन इतर भावनांच्या साहाय्यानें करणें. ह्यांतील दुसरा पर्याय जे स्वीकारतात अशा मीमांसकांचा डॉ. रिचर्डस् हा एक प्रमुख प्रतिनिधि आहे. आपल्या 'Principles of Literary Criticism' ह्या पुस्तकाच्या १५ व्या पानावर डॉ. रिचर्डस् लिहितो: "परंतु मानसशास्त्रांत अशा तऱ्हेच्या गोष्टीला (म्हणजे अ-सामान्य, विवक्षित, स्वतंत्र अशा सौंदर्यभावनेला) स्थान नाहीं." डॉ. रिचर्डस्च्या लिखाणाशीं परिचय असलेल्यांना ह्या विधानानें आश्चर्याचा धक्का बसणार नाहीं. डॉ. रिचर्डस्च्या ह्या भूमिकेसंबंधीं पद्धतिविषयक एकदोन गोष्टी नमूद करतों. पहिली गोष्ट ही कीं, टायको ब्राहीच्या काळांत पदार्थविज्ञानशास्त्राला गुरुत्वाकर्षणाचे नियम ठाऊक नव्हते. तेव्हां शास्त्रीय विचारपद्धतींत प्रचलित गोष्टी ह्या तारतम्यानें वापरायच्या असतात. दुसरें म्हणजे, शास्त्रीय पद्धतीचें अवलंबन करायचें तर सौंदर्यभावनेचें स्वतंत्र अस्तित्व नुसतें अमान्य करून भागणार नाहीं; तर ह्या भूमिकेचा पाया प्रयोगांवर किंवा आंकडेशास्त्रानें उपलब्ध झालेल्या अनुमानांवर आधारलेला दाखविला पाहिजे आणि ह्या पायांतच सौंदर्यवस्तूंची प्रतवारी लावण्याचा निकष समाविष्ट आहे हें सिद्ध केलें पाहिजे. तिसरी आणि शेवटची गोष्ट म्हणजे, संज्ञाशक्तीचा कुठलाहि विशिष्ट

आविष्कार हा एकाच मानसिक घटनेंत कधीं परिणाम तर कधीं कारण अशा सरभेसळ पद्धतीनें ज्या विचारसरणींत मानला जातो, ती विचारसरणी तर्कदृष्ट्या कच्चीच समजली पाहिजे. पण पद्धतिविषयक ह्या गोष्टी किंवा हे आक्षेप जास्त आळविण्याची जरुरी नाहीं. त्यांच्याकडे कानाडोळा करून सौंदर्यभावनेचें स्वरूप तपासणें आणि डॉ. रिचर्डस्‌च्या भूमिकेची परीक्षा करणें हेंच अधिक बरें.

सौंदर्यभावनेचें स्वतंत्र अस्तित्व नाकबूल करायचें, तर त्यांतील अनुभवाचा इतर भावनानुभवांशीं संबंध जोडला पाहिजे. हा संबंध दोन तऱ्हांनीं जोडणें शक्य आहे. कुठलीहि एक भावना घेतली तर तिच्यांत जे आंतरिक घटक असतात, त्यांचे परस्परसंबंध बदलले म्हणजे सौंदर्यभावनेची प्रतीति होते असें मानणें ही एक तऱ्हा. ह्यांत मुख्यत्वें भावनांची त्यांना अनुकूल अथवा अनुरूप अशा कृतींपासून फारकत केली जाते. दुसरी तऱ्हा रिचर्डस्‌ची. हिच्यांत "equilibrium of opposed impulses" ह्या कल्पनेची कास धरली जाते. 'परस्परविरोधी प्रेरणांचा तोल' ही कल्पना थोडीशी तारेवरल्या कसरतीसारखी आहे. पुढें, मागें, डाव्या बाजूला किवा उजव्या बाजूला न पडतां तारेवर मनुष्य चालतो, त्याप्रमाणें कुठल्याहि एका प्रेरणेला वश न होतां, सर्वांना मुठींत धरून अनुभवाची कसरत केली, म्हणजे सौंदर्याची भावना निर्माण होते, ही कल्पना. ही कल्पना प्रयोगानें किंवा इतर कसल्याहि शास्त्रीय पद्धतीनें पडताळून पाहिल्याचा पुरावा मात्र नाहीं. मानसशास्त्राच्या क्षेत्रांत सौंदर्यभावनेला स्थान नाहीं, असें प्रतिपादणाऱ्या डॉ. रिचर्डस्‌ला त्या शास्त्राचा ह्या ठिकाणीं विसर पडावा, हें आश्चर्यच आहे. कारण भावनांच्या मुळाशीं प्रेरणा असतात. आणि प्रेरणांची ओढ कृतीकडे असते. तेव्हां प्रेरणांना मुठींत धरलें, परस्परविरोधी बाजूंना ओढणाऱ्या प्रेरणांचा समन्वय केला, अनुभवाचा तोल सांभाळला, तर भावनांचें भावनास्वरूपच नष्ट होतें. ज्यांत कुठलीहि एक प्रेरणा किंवा संलग्न प्रेरणांचा दोर एका दिशेनें ओढीत नाहीं, अशा अनुभवाचें स्वरूप इतर कसल्याहि प्रकारचें असलें, तरी भावना म्हणून ज्याला आपण संबोधितों त्या अनुभवाच्या स्वरूपाशीं त्याचें सादृश्य नाहीं. तेव्हां डॉ. रिचर्डस्‌ची उपपत्ति ग्राह्य मानायची तर सौंदर्याचा अनुभव हा मुळांतच भावनासदृश नसतो अशी आपत्ति ओढवेल. आणि ही आपत्ति सौंदर्यानुभवाच्या संदर्भांत असह्य आहे.

आपल्या विवेचनांत डॉ. रिचर्डस्‌नें ट्रॅजेडी किंवा दुःखान्त नाटकाचें उदाहरण घेतलें आहे. अशा नाटकाचें आवाहन एकीकडे करुणा (pity) आणि दुसरीकडे

आदरयुक्त भीति (terror) ह्या भावनांना असतें, असें तो मानतो. ह्यांपैकीं करुणेची ओढ जवळ जाण्याकडे, पीडित वस्तूचें सांत्वन करण्याकडे असते, तर भीतीची ओढ दूर जाण्याकडे, बचावाकडे असते. दुःखान्त नाटक पाहतांना प्रेक्षकाच्या मनांत ह्या दोन प्रेरणांचा समन्वय होतो. हा समन्वयाचा अनुभव, ही समधातता, प्रेक्षकाच्या मनाचा हा तोल साधला कीं, सौंदर्याची प्रतीति आली. जरा थिल्लरपणानें मीं ह्या विश्लेषणाला एका ठिकाणीं "The Medical Dispensary Theory of Tragedy" म्हटलें आहे. ही उपपत्ति निदान एका तरी कलाक्षेत्रांत निरुपयोगी ठरते. सुखान्त नाटक, कॉमेडी घेतली तर इतर प्रेरणांचें कांहीं कां होईना, पण हसण्याची प्रेरणा खात्रीनेंच सर्व इतर समन्वय, समधातता नष्ट करते. दुसरी गोष्ट ही कीं, दोन प्रेरणांत परस्परविरोध निर्माण व्हायचा, तर ज्या बिंदूवर त्यांची प्रतिक्रिया व्हायची तो बिंदु एकच असायला पाहिजे. परंतु दुःखान्त नाटकाच्या तथाकथित अनुभवांत हें जमणें अशक्य. त्यांतील करुणेच्या प्रतिक्रियेचें लक्ष्य एक, तर भीतीचें दुसरेंच. पहिलें नाट्यांतर्गत तर दुसरें नाट्यबाह्य. तिसरी गोष्ट ही कीं, परस्परविरोधी प्रेरणांच्या जोड्या ह्या उपपत्तीनें गृहीत धरल्या आहेत. पण अशा तऱ्हेच्या अव्यक्तस्वरूप, प्रत्यक्ष परिस्थितीचा संदर्भ नसलेल्या, abstract किंवा तात्त्विक जोड्या सिद्ध करणें कठीण. तत्त्वतः फक्त दोनच प्रेरणा आहेत : जवळ जाण्याची व दूर जाण्याची, पुढें जाण्याची व मागें पळण्याची, the impulse to approach and the impulse to retreat. ह्या प्रेरणांत विरोध येईल कीं नाहीं आणि आलाच तर तो कसा व कोणत्या प्रमाणांत येईल, हें ज्या समग्र कृतिसंदर्भांत त्या आविष्कृत होणार त्या संदर्भावर अवलंबून राहणार. मांजरा-उंदराच्या खेळांत दोनहि प्रेरणा एका विशिष्ट रीतीनें आविष्कृत होत असतात. हा आविष्कार म्हणजे मांजराची संपूर्ण, सलग प्रतिक्रिया. चौथी गोष्ट ही कीं, रिचर्ड्स्‌ची उपपत्ति वाङ्मयेतर ललितकलांच्या क्षेत्रांतच नव्हे तर वाङ्मयांतीलहि भावगीतांच्या क्षेत्रांत लावायची तर तें वस्तुस्थितीवर बळजबरी केल्याविना अशक्य. स्वदेशाभिमाननिष्ठ भावगीतांची वासलात अशा रीतीनें 'आगे कदम' व strategic retreat किंवा डावपेचीची पीछेहाट असल्या शंकास्पद कल्पनांनीं लावावी लागेल. पांचवी गोष्ट प्रतवारीबद्दलची. तोल थोडासा जरी गेला, समधाततेंत थोडी जरी चलबिचल झाली, तरी त्यांचा पायाच नष्ट होतो. अर्थात् कलाकृतींच्या सौंदर्याचा प्रपंच फक्त एकाच पातळीवर राहिला पाहिजे. 'परस्परविरोधी प्रेरणांचा समन्वय'

ह्या कल्पनेनें सौंदर्यवस्तूंची प्रतवारी लावणेंच केवळ अशक्य होत नाहीं; अशा प्रतवारीचा संभवच नष्ट होतो. म्हणजे प्रत्येक बालक देवदूत तरी समजला पाहिजे, नाहीं तर राक्षस! आणखी एक शेवटचा मुद्दा. प्रत्येक प्रेरणाश्रेणीचा प्रपंच कालस्थलसापेक्ष असतो. सौंदर्याच्या अनुभवांत ह्या कालस्थलसापेक्षतेपासून मुक्त झाल्याचा अंधुक, अस्पष्ट कां होईना, पण प्रत्यय येतो. कालस्थलसापेक्षतेपासून झालेल्या ह्या मुक्ततेनें कालस्थलबंधनांतच वावरणाऱ्या प्रेरणाश्रेणींचाहि नाश होतो. ह्या प्रेरणांची प्रेरक शक्ति मरून पडते अशा मुक्त मनःस्थितींत डोळ्याला येणारें पाणी हें त्रिकालाबाधित असतें आणि ओठांवर उमलणारें हास्य हें परमेश्वराचें विलसित असतें. हे अश्रू चिरंतनाचे आणि हें हास्य सर्वंकषाचें. हीच गोष्ट साध्या, बालबोध आणि गद्य भाषेंत सांगायची म्हणजे सौंदर्याच्या अनुभवांत अश्रूंनाहि स्थान नाहीं आणि हास्यालाहि स्थान नाहीं. सौंदर्याचा अनुभव हा स्वतंत्र, जीवनांतील इतर भावनांहून निराळ्या अशा एका विशिष्ट आणि विवक्षित भावनेचा अनुभव असतो. अशा ह्या अनुभवाचें स्वरूप प्रेरणा, सहजप्रेरणा, अथवा कृति ह्यांच्या साहाय्यानें स्पष्ट न होतां, त्या अनुभवांतील ज्ञानात्मक घटक जो सौंदर्यवाचक विधानार्थ त्याच्याच साहाय्यानें स्पष्ट होणें शक्य आहे.



परिशिष्ट ? रें

चैतन्य आणि सौंदर्यशास्त्र

.१.

[‘सौंदर्यशास्त्रांतील एकदोन ससे’ या लेखावर ‘भवितव्य’ साप्ताहिकाच्या ३० नोव्हेंबर १९४५ च्या अंकांत श्री. ‘चैतन्य’ यांनीं कांहीं आक्षेप घेतले. त्याला ‘सत्यकथे’च्या जानेवारी १९४६ च्या अंकांत दिलेलें उत्तर.]

सौंदर्यशास्त्र हें एक स्वतंत्र शास्त्र आहे, या माझ्या भूमिकेवर चैतन्यांचा आक्षेप असा कीं, “जडतेचें जसें क्वांटिटेटिव्ह मोजमाप करतां येतें तसें सुंदरतेचें अथवा सौंदर्याचें मुळींच करतां येत नाहीं. आणि क्वांटिटेटिव्ह मोजमाप करतां येत नाहीं त्याचें शास्त्र बनविणें अशक्य आहे.” चैतन्यांच्या विधानांतील ‘क्वांटिटेटिव्ह’ मोजमाप म्हणजे गणितपद्धति असें मी धरून चालतों. कारण अगदीं ‘जड’ अशा घटनांचें शास्त्र म्हणजे पदार्थविज्ञानशास्त्र हेंहि उच्चावस्थेंत (Higher Physics) प्रत्यक्ष मोजमाप सोडून देऊन कागदांवरील आंकडेमोडींतच रमतें! तेव्हां ‘चैतन्यां’चा आशय असा आहे कीं ज्या घटनांना गणितपद्धति लावतां येत नाहीं त्यांचें शास्त्र बनवितां येत नाहीं. त्यावर उत्तर असें:

(अ) शास्त्रांत गणितपद्धतीचा स्वीकार आनुषंगिक आहे. संशोधनाला ती सोयीस्कर असते. तिनें कांटेकोरपणा वाढतो; असंदिग्धता वाढते. पण गणित-पद्धति हें शास्त्राचें व्यवच्छेदक लक्षण नाहीं. तसें तें भासतें याचें कारण साधें आहे. गणितपद्धतीच्या मुळाशीं तर्कशास्त्र असतें. तर्कशास्त्राचा एक प्रकारचा आविष्कार गणितशास्त्रांत असतो. आणि शास्त्राची मदार तर्कशुद्ध विचार-सरणीवर असल्यामुळें एखादी विचारसरणी जर गणित पद्धतीनें मांडतां आली तर तिची तर्कशुद्धता आपोआपच सिद्ध होते. म्हणून प्रत्येक शास्त्र आपआपल्या क्षेत्रांतील घटनांना शक्यतोंवर गणितपद्धति लावण्याचा प्रयत्न करतें.

(ब) गणिताच्या मुळाशीं तर्कशास्त्र आहे. तर्कशास्त्रानें गणित सिद्ध होतें. पण तर्कशास्त्र हें गणितपद्धतीवर अवलंबून नसतें. ज्या घटनांचा तर्कशास्त्र विचार करतें त्या घटनांना गणितपद्धति लावतां येत नाहीं. पण एवढ्यावरून जर

तर्कशास्त्र हें शास्त्रच अशक्य आहे असें मानावयाचें, तर त्या तर्कशास्त्रावर उभारलेल्या गणितपद्धतीची स्थिति केविलवाणीच होईल. आणि मग गणित-पद्धतीवर आधारलेलीं पदार्थविज्ञानशास्त्रासकट सर्व शास्त्रेंहि कोलमडून पडतील!

(क) आपल्या कक्षेंतील घटनांना गणितपद्धति प्रत्यक्षपणें लावतां आली नाहीं तर शास्त्र ती अप्रत्यक्षपणें लावण्याचा प्रयत्न करतें. उदाहरणार्थ, मानसशास्त्र. पदार्थविज्ञानशास्त्र एखाद्या दगडाचें जसें मोजमाप करूं शकेल तसें मानसिक घटनांचें किंवा प्रक्रियांचें प्रत्यक्ष मोजमाप करतां येत नाहीं. तेव्हां त्यांना गणित-पद्धति लावायची ती अप्रत्यक्षपणें. म्हणजे त्यांच्या परिणामांच्या द्वारें. अशाच रीतीनें मानसिक एकाग्रता, अवधान (attention), मानसिक शीण वगैरेंचा अभ्यास गणितपद्धति लावून झाला आहे व होत आहे.

(ड) शास्त्राचें लक्ष आपली विचारसरणी तर्कशुद्ध असावी याकडे असतें. तें साधण्यास गणितपद्धतीचें तर्कशास्त्र हें जास्त सुटसुटीत, अधिक उपयोगसुलभ असें उपकरण ठरलें आहे. म्हणून प्रत्यक्षपणें वा अप्रत्यक्षपणें गणितपद्धतीचा अवलंब करण्याचा प्रयत्न प्रत्येक शास्त्र करतें. पण केवळ गणितपद्धतीचा अवलंब केला नाहीं म्हणून एखाद्या शास्त्राचें शास्त्रत्वच नाहींसें होत नाहीं. मात्र त्या शास्त्रानें तर्कशास्त्राचे नियम न उल्लंघिण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. अशा शास्त्राची प्रगति संथ होईल; पण त्याचें शास्त्रत्व नष्ट होणार नाहीं. या संबंधांत भूगर्भशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र, जीवशास्त्र, मानसशास्त्र, वगैरे शास्त्रें गणितपद्धतीचा अवलंब कसा व कुठवर करतात हें चैतन्यांनीं पाहावें. तेव्हां सुंदर घटनांना गणितपद्धति प्रत्यक्षपणें वा अप्रत्यक्षपणें लावतां येत नाहीं व येणार नाहीं (?) हें गृहीत धरलें तरी तेवढ्यानें सौंदर्यशास्त्राचें शास्त्रत्व रद्द होत नाहीं.

(इ) एक दुय्यम मुद्दा : पदार्थविज्ञानशास्त्रानें आज शास्त्रीयतेचा परमोच्च बिंदु गांठला आहे. अशा शास्त्रांत गणितपद्धतीचा अवलंब जितका केला जातो तितकाच तो सौंदर्यशास्त्रासारख्या नव्या शास्त्रानेंहि केला पाहिजे, हें म्हणणें रास्त नाहीं, हें निरनिराळ्या शास्त्रांचा इतिहास पाहिला असतां दिसेल. आजहि प्रायोगिक सौंदर्यशास्त्र (Experimental Aesthetics) गणितपद्धतीच्या आसऱ्यानें चालतें. अर्थात् तें अगदीं प्राथमिक अवस्थेंत आहे हें सांगणें नकोच. शिवाय सौंदर्यांतील घटक ज्या संवेदना त्यांचें मोजमाप झालें आहे आणि होत आहे हें मानसशास्त्रज्ञांस सांगणें नकोच.

पण सौंदर्यशास्त्रांत गणितपद्धतीचा अवलंब संपूर्णतया केला पाहिजे असा

अट्टाहास किंवा होईल असा अभिमान धरण्याची जरुरी नाहीं. तसा तो झाला नाहीं तरी (अ) पासून (ड) पर्यंतच्या विवेचनावरून हें स्पष्ट आहे कीं, त्यानें सौंदर्यशास्त्राच्या शास्त्रीयतेला बाध येण्याची भीति नाहीं.

(ई) 'क्वांटिटेटिव्ह मोजमाप' या संज्ञेचें विश्लेषण केल्यास आपल्याला आढळेल कीं, ही संज्ञा शिष्टसंमत रूढीवर (accepted convention) आधारली आहे. मूलतः जी कल्पना आहे ती केवळ समीकरणाची. या समीकरणाच्या एका बाजूला एक प्रकारचे अवयव व दुसऱ्या बाजूला दुसऱ्या प्रकारचे अवयव असतात. मात्र त्यांची जात एक असते. टेबलाची लांबी फूटपट्टीनें मोजतां येते; पण शेरांनीं नाहीं. आपल्या दोन्ही बाजूंच्या अवयवांची जात कुठली आहे हें समीकरण पाहात नाहीं. ती एकच असली म्हणजे पुरे. अशीं समीकरणें सौंदर्यशास्त्रांत अत्यंत प्राथमिक प्रकारांत आजहि मांडतां येतात. एक साधें उदाहरण समतोलपणाचें (balance) आहे. सौंदर्यशास्त्र जसजसें वाढत जाईल तसतशीं हीं समीकरणें अधिकाधिक व्यापक होत जातील. तीं तशीं होणारच नाहींत असें ठामपणें म्हणायला आज कांहींच आधार नाहीं.

(फ) क्वांटिटेटिव्ह संबंध क्वांटिटीजूच्या समीकरणांनीं दाखविले जातात. पण क्वांटिटेटिव्ह संबंधांखेरीज इतर संबंधहि (relations) असतात. उदाहरणार्थ, काल-संबंध किंवा गुणसंबंध. अशा ठिकाणीं शास्त्र श्रेणीपद्धतीचा स्वीकार करतें. श्रेणी-पद्धतींत समीकरणांतील equality (=) ची जागा tends to ($\gtrless$) च्या कल्पनेनें घेतलेली असते. श्रेणीबद्ध अवयवांचें मोजमाप त्या श्रेणींतीलच म्हणजे त्या series मधीलच एका किंवा अधिक अवयवांच्या म्हणजे termsच्या साहाय्यानें करतां येतें. सौंदर्यातील कांहीं संबंध (relations) गुणात्मक (qualitative) असल्यानें त्यांचें मोजमाप श्रेणीपद्धतीनें होतें. संगीतांतील Standard note चा उपयोग किंवा संवेदनांच्या गुणधर्मांचें मोजमाप अशाच पद्धतीनें होत आलें आहे.

(ग) थोडक्यांत म्हणजे पदार्थविज्ञानशास्त्रांतील 'जड'तेनें 'चैतन्यां'ची दिशाभूल होत आहे. शास्त्राची तात्त्विक भूमिका जरा अधिक पारखली कीं ही प्राथमिक 'जड'ता नाहींशी व्हायला प्रत्यवाय नसावा.

चैतन्यांचा दुसरा आक्षेप असा : "कलांच्या क्षेत्रांत जे 'नियम' सांगण्यांत येतात ते शास्त्रीय दृष्ट्या 'नियम' नसून तीं केवळ वर्णनपर विधानेंच असतात." ह्या आक्षेपाच्या मुळाशीं चैतन्यांचा आशय असा कीं, शास्त्राचे 'नियम' हीं केवळ वर्णनपर विधानें नसतात. त्यावर उत्तर असें:

(अ) ज्यानें थोडेंसें तरी शास्त्रीय संशोधन जातीनें केलें आहे त्याला विचारलें तर तो निक्षून सांगेल कीं शास्त्रीय नियम हीं फक्त वर्णनपर विधानेंच असतात. याहि पुढें जाऊन तो असें सांगेल कीं, या नियमांत फक्त निरनिराळ्या प्रकारचीं समीकरणें सारांशरूपानें ग्रथित केलेलीं असतात. अनवधानानें तर चैतन्यांनीं हा आक्षेप घेतला नाहीं ?

(ब) सौंदर्यशास्त्रांतील नियमांचा अंगभूतपणा कसा निसर्गसिद्ध असतो हें माझ्या अल्पमतीप्रमाणें दाखविण्याचा प्रयत्न मीं माझ्या 'Two Lectures on an Aesthetic of Literature' या पुस्तकांतील पहिल्या व्याख्यानांत आणि 'The Nature of Aesthetic Judgment' या माझ्या Bombay Philosophical Society पुढील निबंधांत केला आहे. त्याची येथें पुनरावृत्ति करून जागा अडवीत नाहीं.

(क) सौंदर्याच्या कल्पना बदलतात म्हणजे काय होतें हें चिकित्सक दृष्टीनें पाहायला हवें. त्यावर स्वतंत्र प्रबंध लिहावा लागेल. पण ॲरिस्टॉटल्च्या तर्कशास्त्रांत तर्क किंवा अनुमानपद्धतीबद्दल ज्या कल्पना आहेत त्या आज थोड्याशा बदलल्या आहेत, म्हणून तर्कशास्त्राचें शास्त्रत्वच नाकबूल केलेलें माझ्या तरी वाचनांत नाहीं. पदार्थविज्ञानशास्त्रांतहि कल्पना बदललेल्या आहेत हें चैतन्यांना सांगण्याची जरुरी नाहींच.

(ड) गुरुत्वाकर्षणाचा नियम प्रयोगानें सिद्ध करतां आला तरी सर्वच शास्त्रीय नियम प्रयोगानें सिद्ध करतां येत नाहीत. गणितपद्धतीप्रमाणेंच प्रयोगपद्धति ही शास्त्रांतील महत्त्वाची पण फक्त पद्धतिविषयक किंवा methodological बाब आहे. शास्त्रीय नियमांशीं तिचा मूलभूत संबंध नाहीं. शास्त्रांत प्रयोगपद्धतीची शक्याशक्यता तारतम्यानें बघायची असते. उदाहरणार्थ: खगोलशास्त्र, भूगर्भशास्त्र, जीवशास्त्र यांतील नियम व पद्धति. सापेक्षतावादाचा जनक जो आइन्स्टाइन त्याच्या खोलींत कुणी गेला तर त्याला कांहीं पुस्तकें, चिन्हें आणि आंकडे ज्यांवर विखुरलेले आहेत असे अनेक कागद आणि एक फळा व खडू यापेक्षां अधिक प्रयोगशालासाहित्य सांपडणार नाहीं. आणि सापेक्षतावादाचे नियम सिद्ध कर असें कोणीं त्या अलौकिक शास्त्रज्ञाला सांगितलें तर प्रयोग करून दाखवायला सुरुवात करण्याऐवजीं तो निरनिराळीं समीकरणें सोडवून दाखवूं लागेल !

आपल्या लेखाच्या पांचव्या परिच्छेदांत अरुण-उषेच्या साहाय्यानें 'सौंदर्याचेंहि मर्म काळोखी गुहेंतच दडून बसलें आहे,' असा अभिप्राय चैतन्यांनीं दिला आहे.

हा अभिप्राय मध्ययुगीन प्रवृत्तीचा आहे. तो जिज्ञासेला पोषक नाहीं. एके काळीं पदार्थविज्ञानशास्त्र, जीवशास्त्र यांबद्दलहि अशाच प्रकारचे अभिप्राय दिले जात होते. मानसशास्त्राचें उदाहरण ताजेंच आहे. पण या अभिप्रायाला अनुसरून अभ्यासी लोक चालले असते तर गुरुत्वाकर्षण, उत्क्रांतितत्त्व वगैरे शोध कसे लागले असते याचा चैतन्यांनीं विचार करावा. काव्यमय कल्पना आणि लालित्यपूर्ण शब्दरचना यांचें धुकें सौंदर्याभोवतीं निर्माण करण्यांतच ज्यांना सार्थकता वाटते त्यांना सौंदर्यशास्त्राची प्राथमिक कां होईना पण आस्थापूर्वक चिकित्सा करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्यांबद्दल फारशी महती वाटली नाहीं तर नवल नाहीं. पण 'चैतन्यां'सारख्यांनीं तशा वृत्तीचा पुरस्कार करावा याबद्दल आश्चर्य वाटतें.

'विचार-सौंदर्य' अथवा 'अर्थ-सौंदर्य' हे समास 'व्यंगार्था'नेंच समजून घ्यावयाचा प्रयत्न करावा, असें चैतन्य सांगतात. पण तो 'व्यंगार्थ' समजून सांगण्याऐवजीं ते झाडाच्या डहाळीकडे आपलें काव्यपूर्ण बोट दाखवितात! हा 'व्यंगार्थ' जोंपर्यंत विशद करून दाखविलेला नाहीं तोंपर्यंत त्यांत अर्थापेक्षां व्यंगच अधिक आहे असें म्हणण्याचा मोह झाला, तर 'चैतन्य' माझ्यावर आणि मुद्राराक्षसांवर न रागावतां आम्हां दोघांसहि क्षमा करतील अशी आशा आहे. तूर्त एवढेंच पुरे.

.२.

[सत्यकथेच्या जानेवारी १९४६ च्या अंकांतील उत्तरावर 'भवितव्या'च्या ११ जानेवारी १९४६ च्या अंकांत श्री. 'चैतन्यां'नी प्रत्युत्तर लिहिलें. त्याला 'सत्यकथे'च्या फेब्रुवारी १९४६ च्या अंकांत दिलेलें फेरउत्तर, संक्षेपानें.]

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. ३ :

'मौजें'तील माझ्या लेखांतील एक मोठा ससा सौंदर्यशास्त्र आणि तर्कशास्त्र यांच्या संबंधाचा होता. अर्थात् तो लेख सौंदर्यशास्त्राचें स्वतंत्र म्हणजे तर्कशास्त्रापेक्षां निराळें असें स्वरूप सिद्ध करण्यापुरताच मर्यादित होता. 'सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्रच नाहीं' ही भूमिका खोडून काढण्याचा त्यांत खटाटोप केला असता, तर स्वतःच उभ्या केलेल्या पोकळ बागुलबोव्यावर हिरिरीनें तिरंदाजी करणाऱ्या विक्षिप्त शिलेदाराइतकाच मीहि हास्यास्पद ठरलों असतों. कारण ज्यांच्या विचार-

सरणीला मी उत्तर देत होतों त्यांनीं सौंदर्यशास्त्राचें शास्त्रत्व कधींच नाकबूल केलें नव्हतें. फक्त तें तर्कशास्त्रांत अंतर्भूत आहे एवढेंच त्यांचें म्हणणें आणि तेवढ्यालाच उत्तर देण्यापुरती माझ्या त्या लेखाची मर्यादा. तेव्हां त्या लेखांत जें सिद्ध करण्याचा मीं प्रयत्नच केला नाहीं तें सिद्ध करण्याला तो लेख पुरेसा नाहीं हा चैतन्यांचा दावा मासलेवाईक आहे.

चैतन्यांचे परिच्छेद नं. ४ व ५:

चैतन्यांची तर्कपद्धति पुढीलप्रमाणें आहे :

जड म्हणजे काय हें कोणतीहि वस्तु हातांत घेतांच अथवा तराजूंत टाकतांच चटकन् कोणाच्याहि ध्यानांत येतें.

∴ जड पदार्थ, जड घटना यांचा स्पष्ट बोध होतो.

∴ जड पदार्थांचें, जड घटनांचें शास्त्र होऊं शकतें. हें पदार्थविज्ञानशास्त्र.

आतां या तर्कमालिकेंतील निष्कर्षाचें कारण जें 'वस्तु हातांत घेणें अथवा तराजूंत टाकणें' त्यांत आणि 'क्वांटिटेटिव्ह मोजमाप' यांत काय फरक आहे, तें वाचकांनींच पाहावें! जर तसा फरक नसेल तर कारणांतील भूमिका खोडून काढणें याशिवाय त्या कारणावर आधारलेल्या निष्कर्षाला उत्तर देण्याचा दुसरा कोणता मार्ग आहे का, हें वाचकांनींच सांगावें! या तर्कमालिकेच्या लगेच पुढें चैतन्यांचें वाक्य आहे: "ज्याचें क्वांटिटेटिव्ह मोजमाप करतां येत नाहीं त्याचें शास्त्र बनविणें अशक्य आहे." तेव्हां त्यांच्या मुद्द्याच्या मूळ प्रतिपादनांतील हें शेवटचें वाक्य तो मुद्दा सूत्रस्वरूपांत मांडतें असें धरून मीं त्याला उत्तर दिलें, तर मुख्य मुद्द्याला 'बगल' कुठें दिली जाते, हेंहि वाचकांनींच ठरवावें.

पदार्थविज्ञानशास्त्राच्या बाबतींत चैतन्यांनी स्वीकारलेली जी तर्कमालिका मीं वरील पोट-परिच्छेदामध्यें दाखविली आहे, त्या तर्कमालिकेच्या अनुरोधानेंच त्यांनीं सौंदर्य-शास्त्राचें शास्त्रत्व हिरावून घेतलें आहे. तेव्हां त्या तर्कमालिकेला खोडून काढण्याखेरीज त्यांच्या आक्षेपाला उत्तर कसें द्यावयाचें, हें चैतन्यांनींच सांगावें.

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. ८ :

प्रस्तुत परिच्छेदांतील ११ व्या वाक्याचा आरंभ 'म्हणून' या शब्दानें होतो, तेव्हां तत्पूर्वीचें प्रतिपादन त्यांत निष्कर्षरूपानें चैतन्यांनीं मांडलें आहे असें मानण्यास हरकत नाहीं. आणि त्याबद्दलच मी लिहिणार आहें. पण पुन्हा चैतन्यांच्या एखाद्या मुख्य मुद्द्याला 'बगल' दिली जाऊं नये एवढ्याचकरितां संक्षिप्त रीतीनें नमूद करतों कीं या सर्व 'म्हणून' पूर्वीच्या लिखाणाची भूमिका

भोळ्या वास्तववादाची (naive realismची) आहे. आणि त्यावर बर्ट्रांड रसेलचीं दोन वाक्यें उद्धृत करतों. तीं वाक्यें अशीं :

" Naive realism leads to physics and physics, if true, shows that naive realism is false. Therefore, naive realism, if true, is false; therefore, it is false."

पदार्थविज्ञानशास्त्र भोळ्या वास्तववादापासून आपल्या संशोधनाला फक्त सुरुवात करतें ! आणि शेवटीं त्याच भोळ्या वास्तववादाला खोटें ठरवतें ! पण चैतन्य मात्र पदार्थविज्ञानशास्त्राची कास धरूनहि शेवटपर्यंत भोळ्या वास्तववादालाच चिकटून राहतात! नाहीं तर (१) 'जड वस्तु, जड घटना इत्यादि पदार्थविज्ञानशास्त्राचा सुस्पष्ट आणि कोणालाहि कळण्यासारखा विषय आहे', असें लिहिण्यास ते धजले नसते; (२) 'सुंदर' म्हणजे काय हें विचारून 'सुंदर' हें विशेषण आहे, ती वस्तु नाहीं, असें सांगतांना 'जड' हेंहि विशेषणच आहे, ती वस्तु नाहीं, ह्याचा त्यांना विसर पडला नसता (ह्यांतील हातचलाखीचा भाग पुढील पोट-परिच्छेदांत दिसेलच); आणि (३) 'जिथें वस्तु नाहीं, वस्तूंचीं फक्त विशेषणेंच आहेत तिथें शास्त्राची परिभाषा बोलणें अत्यंत धाष्ट्याचें आहे', हें लिहिण्याचें धाष्ट्य करण्यांत आपण आपल्या आवडत्या पदार्थविज्ञानशास्त्रालाहि गचांडी देत आहांत याचें चैतन्यांना भान राहिलें असतें!

आतां चैतन्यांच्या 'मुख्य सवाला'कडे वळतों. हा सवाल असा कीं, 'सौंदर्य म्हणजे काय, सौंदर्य या नांवानें संबोधिली जाणारी कोणती **निश्चित वस्तु**' मला अभिप्रेत आहे. ह्या सवालांतील हातचलाखी अजब आहे! त्यांतील पहिल्या भागांत 'सौंदर्य म्हणजे काय' असा रास्त सवाल टाकून त्याच्याच पोटांत 'सौंदर्य म्हणजे निश्चित वस्तु कोणती' असा प्रश्न घुसडून दिला आहे. 'सुंदर' हें विशेषण आहे, ती वस्तु नाहीं, असें आपण नुकतेंच लिहिलें; 'सुंदर' या विशेषणापासून 'सौंदर्य' हें भाववाचक नाम आहे; भाववाचक नाम हें सामान्यनामाप्रमाणें वस्तुनिदर्शक नसतें; भाववाचक नामाला अर्थ (connotation) असतो, पण वर्ग (denotation) नसतो; वगैरे गोष्टी पांच वाक्यांच्या आंत चैतन्य सोयीस्कर रीतीनें विसरूं शकतात, ही त्यांची करामत वाखाणण्यासारखी नाहीं असें कोण म्हणेल ?

चैतन्यांच्या या 'मुख्य सवाला'ला मी दोन रीतींनीं उत्तर देणार आहें. त्यापैकीं या पोट-परिच्छेदांत पहिल्या रीतीचें उत्तर आहे. 'प्रकाशकिरणांच्या

आसपास असलेल्या' कमी-अधिक वेगांच्या गतिक्षेत्रांत लीलया वावरणाऱ्या चैतन्यांचा पदार्थविज्ञानशास्त्राशीं गाढ परिचय आहे. तेव्हां त्यांनीं सौंदर्यशास्त्राच्या बाबतींत मला विचारलेला सवाल तंतोतंत त्यांच्याच शब्दांत, जाड ठशासह, मी त्यांना विचारतों. "**जडता** (जड या विशेषणापासून बनविलेलें भाववाचक नाम) म्हणजे काय, जडता या नांवानें संबोधिली जाणारी कोणती **निश्चित वस्तु** तुम्हांला अभिप्रेत आहे तें आधीं सांगा!" या सवालाचें उत्तर चैतन्यांनीं शक्य तितक्या कांटेकोरपणानें, शास्त्रीय पद्धतीनें द्यावें; म्हणजे त्या उत्तराच्या अनुरोधानें त्यांनीं मला विचारलेल्या सौंदर्यशास्त्राबाबतच्या सवालाचेंहि त्यांना समाधानकारक असें उत्तर देणें मला सुलभ होईल. नाहीं तर पदार्थविज्ञान-शास्त्राला जडता ही वस्तु दाखवितां आली नाहीं तरी चालेल; पण बिचाऱ्या सौंदर्यशास्त्रानें मात्र सौंदर्य ही वस्तु दाखविली पाहिजे, असल्या आडमुठ्या विचारसरणीला वाचक फारशी किंमत देणार नाहींत.

चैतन्यांच्या सवालाला दुसऱ्या रीतीचें उत्तर असें आहे: सौंदर्य ही वस्तु आहे असें सौंदर्यशास्त्रानें कुठेंहि केव्हांहि म्हटलेलें नाहीं. पदार्थविज्ञान-शास्त्रांत 'जडता' हा जसा concept आहे, तसाच सौंदर्यशास्त्रांतहि 'सौंदर्य' हा concept आहे, आणि त्याचें विशदीकरण तत्सम असा जो सत्याचा concept त्याच्या साहाय्यानें करतां येतें. (concept म्हणजे 'संस्कार' नाहीं, हें सुज्ञ वाचकांस सांगावयास नकोच.) असें विशदीकरण माझ्या अल्पमतीप्रमाणें 'कलेच्या क्षितिजें' (प्रभाकर पाध्ये) या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत मीं केलें आहे. तें चैतन्यांनीं पाहावें. त्याची येथें पुनरुक्ति करून जागा अडवीत नाहीं.

चैतन्यांची मुख्य अडचण सौंदर्यशास्त्राचा विषय कोणता ही आहे. त्याला उत्तर : संवेदनांचे गुणधर्म (qualities of sensations) आणि त्या गुणधर्मां-वरच आधारलेल्या त्यांच्या आकृति हा सौंदर्यशास्त्राचा विषय आहे. पदार्थ-विज्ञानशास्त्राप्रमाणेंच सौंदर्यशास्त्राची सुरुवात सर्वसाधारण प्रचलित अशा कल्पनांपासून होते. हें फूल सुंदर आहे, हें नक्षीकाम सुंदर आहे, हा पुतळा सुंदर आहे, हें गाणें श्रुतिमधुर आहे, ह्या व अशाच इतर कल्पना घेऊन, त्यांची चिकित्सा करून, सौंदर्यवाचक विधानांत काय अभिप्रेत असतें—म्हणजेच सुंदर घटनांतले घटक कोणत्या नियमानुसार संघटित झालेले असतात—ह्याचा शोध लावण्याचें काम सौंदर्यशास्त्र करतें. पदार्थविज्ञानशास्त्र ह्याचप्रमाणें हा दगड जड आहे, हें पाणी जड आहे, हें गवत जड आहे, अशा सर्वसाधारण कल्पना घेऊन,

त्यांची चिकित्सा करून, जडतेचें स्वरूप ठरवून, जड घटनांतले घटक कोणत्या नियमानुसार संघटित झालेले असतात ह्याचा अभ्यास करतें. जडतेंत ज्याप्रमाणें solids, liquids, gases अशीं स्वरूपें असतात, प्राणिशास्त्रांत ज्याप्रमाणें प्राणि-सृष्टीचा वंशवृक्ष तयार करतात, त्याचप्रमाणें सौंदर्यशास्त्राचा प्रयत्न संवेदनांच्या, त्यांच्याच गुणधर्मांवर आधारलेल्या, आकृतींची कुरूपतेपासून सौंदर्यापर्यंत प्रतवारी लावण्याचा असतो. सर्व शास्त्रांप्रमाणें सौंदर्यशास्त्राची कक्षा चराचर सृष्टीच्या भोवतीं आहे. पण प्रत्येक शास्त्राचा विषय जसा त्याचा दृष्टिकोन ठरवितो, तसा सौंदर्यशास्त्राचा विषयहि त्याच्या दृष्टिकोनानेंच ठरविलेला असतो. पदार्थविज्ञान-शास्त्राचा दृष्टिकोन वजन, स्थितिस्थापकत्व, प्रकाश, उष्णता वगैरेंतून चराचर सृष्टीकडे पाहतो; प्राणिशास्त्राचा दृष्टिकोन प्राण्यांचे वर्ग, त्यांच्या अधिकाधिक गुंतागुंतीच्या सजीवतेच्या संघटना (biological organisations), त्यांच्या जनन-मरणावस्था वगैरेंतून त्याच चराचर सृष्टीकडे पाहतो; ह्याचप्रमाणें सौंदर्यशास्त्राचा दृष्टिकोन संवेदनांच्या गुणधर्मांवरच्च अधिष्ठित अशा आकृतींतून त्याच चराचर सृष्टीकडे पाहतो. विवक्षित शास्त्रांचीं क्षेत्रें आणि त्यांचे विषय यांत भेद करून लिहावयाचें तर असें म्हणावें लागेल कीं, सर्व शास्त्रांचें क्षेत्र एकच : तें म्हणजे सर्व चराचर सृष्टि. त्यांचे विषय मात्र त्यांच्या दृष्टिकोनांनीं मर्यादित केले जातात. सौंदर्यशास्त्राबाबत असा अल्पसा प्रयत्न मीं Bombay Philosophical Society-पुढील 'The Nature of Aesthetic Judgment' ('सौंदर्यवाचक विधानार्थाचें स्वरूप') या व्याख्यानांत केला आहे.

वरील पोटपरिच्छेदांतील लिखाण तात्त्विक आहे. एखाद्या विवक्षित शास्त्रांतील एखादा विवक्षित प्रश्न घेऊन त्याबद्दल आपण जेव्हां लिहितों तेव्हां प्रयोगांचें वर्णन करणें, त्यांतून निष्कर्ष काढणें, असें आपल्या लेखाचें स्वरूप असतें. पण जेथें एखाद्या विवक्षित शास्त्रांतील एखाद्या विवक्षित प्रश्नाची (problem ची) चर्चा नसून त्या सबंध शास्त्राच्याच स्वरूपाविषयीं आपण लिहितों तेव्हां आपलें लिखाण अपरिहार्यतेनें तात्त्विकच राहणार.

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. १२ :

यावरहि लिहिण्यासारखें थोडें आहे. कारण यांतील प्रतिपादनाचा आरंभ "माझ्या मतें" अशा शब्दांनीं होऊन शेवट "असें मला वाटतें" अशा शब्दांनीं झाला आहे. चैतन्यांना जें वाटतें तें खुशाल वाटो! त्यांचा हात कोण धरणार? अशीं अहंकेंद्रित (egocentric) विधानें म्हणजे 'शास्त्रीय' उपपत्ति

नाहीं, हें मीं त्यांना सांगायला पाहिजे असें नाहीं. पण प्रयोगांवर बेहद्द खूष असलेल्या चैतन्यांनीं 'आपल्या मनांतील' 'संस्कार-जन्य' 'सौंदर्यकल्पनेचा प्रक्षेप' करण्याचे प्रयोग जरा करून पाहावेत, म्हणजे त्यांना समजेल कीं कांहीं कांहीं ठिकाणीं त्यांनाहि हें दिव्य साधणें अशक्य आहे! आणि तेथूनच कदाचित् त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राला सुरुवात होईल!

चैतन्यांचे परिच्छेद नं. १५ आणि १६ :

चैतन्यांच्या १२ व्या परिच्छेदांतील प्रतिपादनाप्रमाणें या परिच्छेदांतील प्रतिपादन(?)हि अमुक अमुक 'असेलहि कदाचित्', 'असें मला वाटतें' अशा धर्तीचेंच आहे. त्यावर काय लिहिणार! शास्त्रीय विवेचनांतील विधानें अहंकेंद्रित (egocentric) नसतात, कारण त्यांत अहंविरहित अशा तर्कशुद्ध विधानांनीं मांडलेली उपपत्ति असते. असें अहंकेंद्रित प्रतिपादन करून वर "सौंदर्य आणि संवेदना यांच्या बाबतींत" मर्ढेकरांच्याच "मनांत बराच गोंधळ असावा" अशी उदार (!) शंका प्रकट करून मलाच आपली भूमिका पुन्हा तपासून, सुस्पष्ट शब्दांत मांडावी, अशी सूचना चैतन्य देतात! एखादी भूमिका सुस्पष्ट शब्दांत मांडलेली आहे किंवा नाहीं हें ती भूमिका मांडणाऱ्याप्रमाणेंच ती वाचणाऱ्यावरहि अवलंबून असतें. आणि माझ्या भूमिकेवर इतरांनीं कांहीं आक्षेप घेतले असले तरी गोंधळाचा आक्षेप त्यांपैकीं एक नाहीं. म्हणून 'सूचना' देण्याच्या समान हक्कान्वयें मीहि चैतन्यांना नम्रपणें सुचवितों कीं त्यांनीं सौंदर्य आणि संवेदनांबद्दल दुसऱ्याचा गोंधळ झाला आहे असें म्हणण्यापूर्वी व त्याबद्दल अहंकेंद्रित विधानें करण्यापूर्वी (१) संवेदनांचा मानसशास्त्रीय आणि पदार्थविज्ञानशास्त्रीय दृष्टीनें झालेला अभ्यास पुन्हा एकदां डोळ्यांखालून घालावा; आणि (२) प्रायोगिक सौंदर्यशास्त्रांत संवेदनांच्या गुणधर्मांचा कसा उपयोग करतात तें अभ्यासावें.

चैतन्यांचे परिच्छेद नं. १७ आणि १८ :

'प्रचंड प्रगति' घडवून आणणाऱ्या नियमाबद्दलचा चैतन्यांचा प्रश्न "सौंदर्यशास्त्र हें शास्त्र आहे किंवा नाहीं" या प्रश्नाच्या चर्चेंत अप्रस्तुत आहे. सौंदर्यशास्त्रांत अजून एखादा न्यूटन जन्मला नाहीं म्हणून जर सौंदर्यशास्त्राचें शास्त्रत्वच नाकबूल करावयाचें तर ह्या अनुमानपद्धतीनें टायको ब्राहीच्या काळीं न्यूटन जन्मला नव्हता म्हणून एखाद्या पुरातन चैतन्याला गणिती खगोलशास्त्राचें (Mathematical Astronomy चें) शास्त्रत्वहि हिरावून घेतां आलें असतें.

आणि मग जोव्हच्या डोक्यांतून जशी मिनर्व्हा सायुध आणि सालंकृत बाहेर पडली, त्याप्रमाणें प्रत्येक शास्त्राला एखाद्या न्यूटनच्या डोक्यांतून 'प्रचंड प्रगति' घडवून आणणाऱ्या नियमांसहच बाहेर पडावें लागेल!

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. १९ :

'सत्यकथे'तील माझ्या लेखांत "पदार्थविज्ञानशास्त्रांतहि कल्पना बदललेल्या आहेत." असें मीं लिहिलें आहे. गुरुत्वाकर्षणाचा विषय बदलला आहे असें लिहिलें नाहीं. पण सोयीस्करपणानें त्याकडे काणाडोळा करून चैतन्यांनीं मला नियम आणि कल्पना याबद्दलचा विवेक सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. हाच विवेक त्यांनीं स्वतः आपला ता. ३० नोव्हेंबर १९४५ चा 'भवितव्यां'तील लेख लिहितांना बाळगला असता, तर त्या लेखांत "सौंदर्याच्या कल्पना बदलत असतात" असा आक्षेप घेण्याचा मोह त्यांनीं आवरला असता. आणि मग मला त्या आक्षेपावर पदार्थविज्ञानशास्त्रांतील कल्पना बदलल्या आहेत असें लिहावें लागलें नसतें. पण सौंदर्यशास्त्र आणि पदार्थविज्ञानशास्त्र यांची तुलना करतांना सौंदर्यशास्त्रांतील 'कल्पना' घ्यायच्या आणि पदार्थविज्ञानशास्त्रांतील मात्र 'नियम' घ्यायचे ही सापत्नभावाची करामत अजब आहे.

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. २० :

ज्या अर्थानें शास्त्रें 'बदल' हा शब्द वापरतात त्याच अर्थानें सामान्य आणि प्रायोगिक सौंदर्यशास्त्रांत तो वापरला जातो व जाईल अशी त्या क्षेत्रांत संशोधन करणारे सर्व शास्त्रज्ञ चैतन्यांना ग्वाही देतील.

चैतन्यांचा परिच्छेद नं. २१ व २२ :

मी चैतन्यांना आश्वासन देतों कीं प्रयोगपद्धतीवर माझा दृढ विश्वास आहे. त्या पद्धतीचा प्रायोगिक सौंदर्यशास्त्र अवलंब करीत आहे. पण प्रयोगपद्धति ही कमालीची महत्त्वाची असें मानूनहि जर मीं ती पद्धतिविषयक बाब आहे ह्या गोष्टीकडे काणाडोळा केला, तर गणितशास्त्राचें, तर्कशास्त्राचें शास्त्रत्वच मला हिरावून घ्यावें लागेल, याची मला जाणीव होती.

'सौंदर्यशास्त्राच्या प्रयोगनिरपेक्ष नियमांना आधुनिक विज्ञानांतील (sic) प्रयोगसिद्ध नियमांच्या जोडीला बसविण्याचा' मी अट्टाहास करीत नाहीं. फक्त एका शास्त्रांतील प्रयोगनिरपेक्ष नियमांना दुसऱ्या शास्त्रांतील तत्सम अशा प्रयोगनिरपेक्ष नियमांच्या जोडीला बसवतों. आणि त्याचप्रमाणें एका शास्त्रांतील प्रयोगसिद्ध नियमांना दुसऱ्या शास्त्रांतील तत्सम अशा प्रयोगसिद्ध नियमांच्या

जोडीला बसवतों. हाच माझा अट्टाहास.

नवें तर्कशास्त्र वा जुनें तर्कशास्त्र, गणितपद्धति वा प्रयोगपद्धति हीं सर्वच साधनें आहेत. चैतन्य म्हणतात त्याप्रमाणें जुनें तर्कशास्त्र हें साधन आहे आणि नवें तर्कशास्त्र किंवा प्रयोगपद्धति हीं काय साध्यें आहेत? वस्तुस्थिति अशी आहे कीं या सर्वांचा शास्त्रांत साधन म्हणूनच उपयोग होतो. शास्त्रांचें साध्य आपल्या क्षेत्रांतील घटनांची संगति लावणें हें आहे.

गणिती समीकरणांचा पडताळा कांहीं ठिकाणीं प्रयोगपद्धतीनें पाहतां येतो; पण गणिती समीकरणें गणितानेंच सिद्ध होतात. याचें कारण असें आहे कीं, प्रयोगपद्धति ही अनुभवनिष्ठ किंवा अनुभवसापेक्ष म्हणजे empirical असते. ती शास्त्रांत फक्त factual premises देते. या अनुभवसापेक्षतेंतून, empiricism-मधून, सत्याचें ज्ञान व्हावयाचें, नियम हाताला लागायचा, तर अनुभव आणि ज्ञान, experience आणि knowledge, यांचा संबंध आपणांस गृहीत धरावा लागतो. पण हा संबंध कसल्याहि स्वरूपांत आपण मांडला तरी तो संबंधच खरा आहे किंवा नाहीं हें आपल्याला अनुभवांतून कळणें शक्य नाहीं. म्हणजेच तो गृहीत संबंध अनुभवसापेक्ष नसतो. ह्या प्रश्नाचा आणि सत्य व सत्याचें प्रत्यंतर, म्हणजे truth आणि verification, यांच्या संबंधांचा विचार करून बर्ट्रांड रसेल लिहितो: " Since an experience is a fact, verifiable propositions are true, but *there is no reason to suppose that all true propositinns are verifiable.*" रसेल हा वास्तवतावादी आहे, हें चैतन्यांना सांगण्याची जरुरी नाहींच.

पृथ्वीची गति मोजण्याकरितां ए. ए. मायकेलसन (A. A. Michelson) या शास्त्रज्ञानें कांहीं प्रयोग केले होते. या प्रयोगांतून निष्कर्ष निघाला कीं, पृथ्वी स्थिर आहे! मायकेलसनच्या प्रयोगांत प्रयोगपद्धतीचें यत्किंचितहि वैगुण्य नव्हतें. म्हणजे अगदीं निर्दोष अशी प्रयोगपद्धति वापरली तरी चुकीचे निष्कर्ष निघूं शकतात. प्रयोगपद्धति ही पद्धतिविषयक बाब आहे याचें हें गमक आहे. यानंतर आइन्स्टाइनच्या गणिती समीकरणांनीं दाखविलें कीं पृथ्वीची गति कांहींहि असली किंवा नसली तरी त्या गोष्टीचा प्रयोगांनीं तलास लावतां येणार नाहीं. थोडक्यांत म्हणजे निरीक्षण किंवा प्रयोग यांनीं घटनांची मर्यादित क्षेत्रांत नोंद फार तर करतां येईल. पण त्या विशद करणें, त्यांची संगति लावणें, म्हणजेच शास्त्रीय नियम शोधून काढणें हें काम फक्त गणितानेंच करतां येतें. ह्याचाच अर्थ